

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MAIKON AUGUSTO DELGADO

**POLICIAL E RECEPÇÃO: ANÁLISE DO IMPACTO DA RECEPÇÃO SOBRE A  
REESCRITA DAS CONVENÇÕES DE GÊNERO DOS ROMANCES POLICIAIS DE  
HENNING MANKELL**

CURITIBA

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MAIKON AUGUSTO DELGADO

**POLICIAL E RECEPÇÃO: ANÁLISE DO IMPACTO DA RECEPÇÃO SOBRE A  
REESCRITA DAS CONVENÇÕES DE GÊNERO DOS ROMANCES POLICIAIS DE  
HENNING MANKELL**

Dissertação apresentada para a defesa de  
mestrado em Estudos Literários, pertencente  
ao programa de pós-graduação em Letras da  
Universidade Federal do Paraná (UFPR), em  
acordo bilateral com a Université Lyon 2.

Linha de pesquisa do mestrando: Alteridade,  
mobilidade e tradução.

Orientador: prof. dr. Rodrigo Tadeu  
Gonçalves.

Co-orientadora: profa. dra. Maria da  
Conceição Coelho Ferreira Larue.

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação  
Mariluci Zanela – CRB 9/1233  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Delgado, Maikon Augusto

Policia e recepção: análise do impacto da recepção sobre a  
reescrita das convenções de gênero dos romances policiais de  
Henning Mankel / Maikon Augusto Delgado – Curitiba, 2017.  
179 f.; 29 cm.

Orientador: Rodrigo Tadeu Gonçalves

Coorientadora: Maria da Conceição Coelho Ferreira Larue

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências  
Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Mankell, Henning, 1948-. 2. Ficção policial. 3. Romance  
sueco. I. Título.

CDD 839.7

**Maikon Augusto DELGADO**

**ROMAN POLICIER ET RÉCEPTION : ANALYSE DE L'IMPACT DE LA  
RÉCEPTION SUR LA RÉÉCRITURE DES CONVENTIONS DE GENRE DES  
ROMANS POLICIERS DE HENNING MANKELL**

**Mémoire de Master en Études Lusophones**

et de

**Mestrado em Letras**

préparé sous la direction de Monsieur Rodrigo Tadeu Gonçalves, professeur, et de Madame  
Maria da Conceição Coelho Ferreira Larue, maître de conférences.

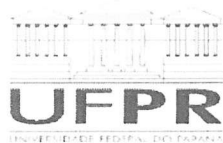
**UNIVERSITÉ LUMIÈRE – LYON 2**

**FACULTÉ DES LANGUES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**

**SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**

**MARS 2017**



Universidade Federal do Paraná  
Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em  
Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **MAIKON AUGUSTO DELGADO** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Rodrigo Tadeu Gonçalves, Presidente, Alexandre André Nodari, João Carlos Vitorino Pereira e Maria da Conceição Coelho Ferreira, arguíram, nesta data, o candidato, que apresentou a dissertação **“Policial e recepção: Análise do impacto da recepção sobre a reescrita das convenções de gênero dos romances policiais de Henning Mankell”**.

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO(A) Não APROVADO(A)
Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves(Presidente)		Aprovado
Dr. Alexandre André Nodari		Aprovado
Dr. João Carlos Vitorino Pereira		Aprovado
Drª Maria da Conceição Coelho Ferreira		Aprovado

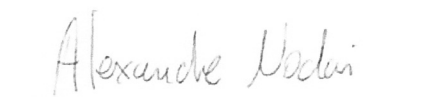
Curitiba, 15 de março de 2017.

Profª Drª Patrícia da Silva Cardoso  
Coordenadora

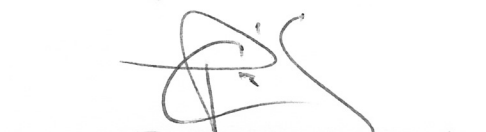
Ata septingentésima nonagésima, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **MAIKON AUGUSTO DELGADO**. No dia quinze de março de dois mil e dezessete, às dez horas, na sala 1013, 10º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Rodrigo Tadeu Gonçalves, Presidente, Alexandre André Nodari, João Carlos Vitorino Pereira (via skype) e Maria da Conceição Coelho Ferreira (via skype) designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada **“Policial e recepção: Análise do impacto da recepção sobre a reescrita das convenções de gênero dos romances policiais de Henning Mankell”**, apresentada por **MAIKON AUGUSTO DELGADO**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor Rodrigo Tadeu Gonçalves retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia quinze de março de dois mil e dezessete.




Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves



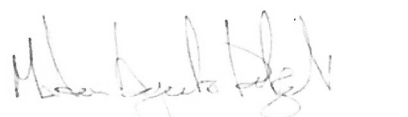
Dr. Alexandre André Nodari



Dr. João Carlos Vitorino Pereira



Dr.ª Maria da Conceição Coelho Ferreira



Maikon Augusto Delgado

Policial e recepção

À *abuelita*, por ter me apresentado Mankell;  
à minha mãe, que descansa no fundo do mar em silêncio;  
à minha *peke*, que de uma ou outra maneira sempre esteve ao meu lado.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai, à Elizandra e à Pietra, a “jecolina”, por estarem sempre aí; a Ana Cantero, por me aguentar e ser *mi roca* ao longo desses dois longos anos; a Ana Tejero, por ter me apresentado, durante *nuestras charlas con facturas*, Henning Mankell, autor que viria a ser minha maior paixão literária.

Agradeço a Bruno Zorek, que, sentados um dia tomando café depois de andarilhar por aí e fofocar, me ajudou jogando uma luz sobre os meus impasses; a Carlos Ramos, que com sua paciência de santo me ensinou a pensar um problema com metodologia e estruturá-lo de maneira legível e compreensível.

Agradeço aos amigos Yiuki Doi, Frederico Medeiros, Camilo González e Claudia Wenzkowski pelo apoio nos momentos fáceis e também nos mais difíceis.

Agradeço a Ana Karla Canarinos pelas nossas interlocuções e infinitos almoços no RestoU; aos colegas de mestrado Carol Sakura e Bruno Kutelak pelas figurinhas trocadas nos primeiros semestres.

Agradeço ao meu orientador, Rodrigo Gonçalves, por acreditar em mim e sempre estar lá quando precisei; a Jaqueline Bohn Donada e Alexandre Nodari, integrantes da minha banca de qualificação, pela leitura criteriosa e pelos imprescindíveis apontamentos e sugestões. Agradeço aos professores João Pereira e Bernard Corneloup, do departamento de Études Lusophones da Université Lyon 2, pela sua recepção acalorada, pelos cafés, pelos “bebe-se um copo”, pelas conversas e ajudas acadêmicas; também à professora Maria da Conceição Coelho Ferreira Larue, minha co-orientadora em solo francês, por encarar subir neste trem já em andamento.

Por fim, gostaria de agradecer especialmente à Capes, pela bolsa de estudos durante o primeiro ano de mestrado, e à Région Rhône-Alpes, pela bolsa CMIRA, que tornou realidade minha estadia em Lyon e meu mestrado bilateral.





## SUMÁRIO

RESUMO 8

ABSTRACT 9

SOBRE AS NOTAS DE RODAPÉ E DE FIM DE TEXTO 10

1. INTRODUÇÃO 11

PRIMEIRA PARTE 23

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA 23

*SEÇÃO 1 – TESE* 23

2.1. A Teoria da Recepção 23

2.1.1. A noção do passado acabado 24

2.1.2. Distância histórica 27

2.1.3. Sincronia e diacronia 28

2.1.4. Historiografia e historicismo 31

2.1.5. A consciência histórica 34

2.1.6. Psicologismo 36

2.1.7 Os problemas da Teoria da Recepção ou o engajamento inerente à ideia de distância histórica 39

*SEÇÃO 2 – ANTÍTESE* 42

2.2. A teoria bourdieusiana 42

2.2.1. *Habitus* 45

2.2.2. Campo 49

2.2.3. Violência simbólica 50

2.2.4. Hierarquia das estruturas sociais ou as escolas e a educação 50

2.2.5. Bourdieu e a literatura 51

INTERLÚDIO TEÓRICO 53

*SEÇÃO 3 – SÍNTESE* 63

2.3. A produção da recepção literária – Manon Brunet 63

SEGUNDA PARTE 69

3. ANÁLISE DOS TEXTOS 69

3.1. A questão do gênero literário e a discussão da “alta” e “baixa” literatura	69
3.2. Breve histórico do gênero policial	74
3.3. O gênero policial na Suécia e Escandinávia	77
3.4. O gênero policial na obra de Mankell	79
3.5. A hipótese	89
3.6. Estudo de caso de Mankell	110
3.6.1. Kurt Wallander, o personagem	113
3.6.2. O que pode variar dentro do gênero	132
3.6.3. A aplicação de nossa fórmula	142
3.7. Caso-controle, o estudo de Dinis Machado	147
4. CONCLUSÃO	157
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	162
Notas de tradução	169

## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar o impacto que a recepção literária tem sobre o gênero literário do romance policial. Utiliza como instrumental teórico a Teoria da Recepção, de Jauss, a teoria sociológica da arte de Bourdieu como contraponto e a proposta metodológica de Manon Brunet como saída para o impasse criado entre as duas teorias. O objeto de estudos escolhido para abarcar essa perspectiva de análise são os romances policiais de Henning Mankell, perspectiva a partir da qual procurou-se erigir uma partitura para analisar o impacto da recepção na manutenção do gênero literário policial. A título de verificação da consistência e pertinência dessa nova perspectiva e seus componentes, ela é submetida a um caso-controle, cujo objeto é a trilogia policial de Dinis Machado. As conclusões deste trabalho revelam possíveis linhas de força existentes entre recepção, gênero e campo literários, mas não chega a comprová-las devido à abrangência diminuta de seu escopo original.

## ABSTRACT

This thesis aims to analyze the impact of literary reception on the literary genre of crime fiction. It uses Jauss' Theory of Reception as main theoretical tool, Bourdieu's sociological theory of art as a counterpoint and Manon Brunet's methodological proposal as a solution to the impasse between the two aforementioned theories. The object of study who has been chosen to embrace this analytical perspective are the detective novels of Henning Mankell. From this perspective we sought to erect a score to analyze the impact of reception on the maintenance of the police genre. By checking the consistency and relevance of this new approach and its components, it is subject to a case-control, whose purpose is the trilogy of Dinis Machado. The findings of this study reveal possible lines of power between reception, genre and literary field, but not enough to prove them due to the tiny comprehensiveness of its original scope.

## SOBRE AS NOTAS DE RODAPÉ E DE FIM DE TEXTO

Com vistas a facilitar a leitura, sempre densa e truncada, dos trabalhos acadêmicos, que por sê-lo não prescindem de textos teóricos e portanto de notas de rodapé às vezes longas demais, optamos por separar as nossas em duas categorias: as notas de rodapé, com numeração decimal (1, 2, 3, etc.), que se inserem normalmente no corpo do texto, na parte inferior das páginas; e as notas de fim de texto, com numerais romanos (i, ii, iii, etc.), correspondendo às notas de tradução.

As notas de rodapé devem ser entendidas como parte integrante do texto e da própria argumentação, de forma que sugerimos que sejam lidas à medida que forem aparecendo.

Por outro lado, as notas de fim de texto, alojadas nas últimas sete páginas desta dissertação, referem-se às traduções que fizemos dos textos estrangeiros utilizados. Sempre nossas, as traduções para o português, sejam elas do espanhol, do francês, do inglês ou do sueco, foram deixadas no corpo do texto numa tentativa de torná-lo mais fluido para o leitor. Os respectivos textos originais, seguindo o mesmo princípio, foram colocados em notas de fim de texto e posicionados nas páginas finais para eventuais consultas. Sua leitura é dispensável e não tem peso sobre o fio argumentativo da dissertação.

## 1. INTRODUÇÃO

Pretendemos neste trabalho discorrer sobre as possíveis alterações que um gênero literário pode sofrer em seu *status quo* quando impactado pelos efeitos da recepção literária. Esses efeitos podem advir tanto da inserção de uma nova obra quanto ou também da releitura, a partir de um viés diferente, de alguma obra já existente, entre outras possibilidades.

Segundo algumas teorias provenientes do final do século XIX e do século XX (leia-se aqui a de Dilthey, Gadamer, Jauss e Bourdieu), a questão acerca da recepção, embora “sempre” existente, poucas vezes se fez ver no âmbito dos estudos literários. Pretender utilizar o termo “invisível” para qualificar essa questão é incorrer um pouco em exagero, mas nada nos impede de dizer que somente em poucos momentos ela foi devidamente vislumbrada. Foi, pois, com a atenção dada a ela por Jauss que alguma luz lhe foi vertida.

A obra que acabou trazendo à tona de maneira mais contundente a questão da recepção aos estudos literários foi nomeadamente *A história da literatura como provocação à teoria literária*, de autoria de Jauss (1994), que por sua vez já vinha na esteira da problemática do historicismo alemão levantada e amplamente discutida por Gadamer (1900-2002) e, antes dele, por Dilthey (1833-1911).

A abordagem da Teoria da Recepção, de Jauss, com o intuito de proporcionar um renovado acesso aos textos literários contemporâneos e antigos, não é mais uma proposta nova, hoje em dia (ano 2017), nem inovadora. Ela o foi, porém, quando da publicação do supracitado texto de Jauss em 1967. Tampouco seria novidade almejarmos uma crítica aos fundamentos da Teoria da Recepção, uma vez que já foi feita extensamente na nossa tradição crítica por Zilberman (1989). Melhor não poderíamos fazer, é certo, e só faríamos chover no molhado. Isso não significa, por outro lado, que um intento qual seja, ainda que incipiente, com vistas a contribuir para uma nova reescrita da historiografia literária, é e sempre será bem-vindo. Foi o que buscamos dizer no nosso *Historiografias literárias, isso ainda vale alguma coisa hoje em dia? – Ensaio teórico sobre o historiografar da literatura* (DELGADO, 2015).

No entanto, mais uma vez repetimos, nosso intuito não é exatamente este. Não queremos com este texto revisitar a história da literatura nem integral nem parcialmente. Seria

uma tarefa por demais além da nossa alçada. Nosso objetivo aqui é, como já mencionamos, indagar a respeito das relações do *status quo* do gênero literário e sua recepção posterior, na esperança de que um exemplo pontual e menor possa refletir um cenário maior.

Por “cenário”, entendemos haver diferentes sinônimos no jargão teórico que poderiam variar em “estrutura”, “sistema”, “tendência”. A utilização de um ou outro termo, neste contexto, pode determinar em muito a nossa concepção de literatura, língua ou arte. Por mais óbvio que seja, convém-nos esclarecer, o termo “estrutura” nos aproximaria do estruturalismo (Saussure e Barthes), o de sistema ao dos sistemas literários de Antonio Cândido, o de “tendência” à crítica judicativa. Portanto, o termo “cenário”, que utilizamos logo antes e que vamos retomar algumas vezes ao longo deste texto, nos aproximará, esperamos, da teoria de Bourdieu (a isso retornaremos mais adiante com parcimônia).

Com o nosso intuito, pois, parecem-nos de grande valor não só as contribuições trazidas pela teoria de Jauss como também seu arcabouço teórico. Faremos uso dele extensamente, mas não somente dele. Para não incidirmos em um erro leviano, recorreremos a seus críticos e à teoria que nos parece ser mais contrária à dele (a de Bourdieu). O contraponto nos servirá não só de reforço para as pretensas falhas da teoria de Jauss como também de antítese para a nossa tese primeira (Teoria da Recepção), facilitando-nos, esperamos, uma síntese e algum esclarecimento maior a respeito da questão.

Lembremo-nos rapidamente aqui do que é a dialética e como ela se configura, pois essa sucinta recordação nos fará entender como procederemos argumentalmente ao longo deste texto. Primeiro nas palavras do próprio Hegel:

[...] chamamos dialética o movimento racional superior cujos termos aparentemente separados (o ser e o nada) passam de uns a outros espontaneamente, e pela própria virtude do que são, resultando assim eliminada a hipótese de sua separação.<sup>1</sup> (HEGEL, 1956, p. 99)

E agora nas palavras mais esclarecedoras de Foulquié, que nos destila um pouco a dificuldade do texto hegeliano:

[...] processo pelo qual o pensamento (que se confunde com o ser) se desenvolve segundo um ritmo ternário: tese ou afirmação; antítese ou negação; síntese ou negação da negação, pelo que se conserva o que de

verdadeiro contêm as duas proposições antitéticas. [...] Enquanto a lógica se funda na incompatibilidade dos contrários, o movimento da dialética hegeliana tem como motor essa mesma oposição, que tende a reduzir-se.<sup>ii</sup> (FOULQUIÉ, 1967, p. 261)

Em outras palavras, nosso intento, como já tantas vezes dito e repetido, não é o da aplicação pura e simples da Teoria da Recepção ao nosso objeto nem o da crítica à mesma teoria, mas sim o de buscar uma síntese para a questão da relação entre gênero literário e recepção, indo, de certa forma, na direção do que Goldman disse a propósito do próprio conceito de dialética:

Para todo pensamento dialético há um pecado capital que deve ser evitado a todo custo: é a tomada de posição unilateral, o sim ou o não. [...] A única maneira de aproximar-se da realidade humana – e Pascal já a tinha descoberto dois séculos antes que Engels –, é dizer sim e não, reunir os dois extremos contrários.<sup>iii</sup> (GOLDMAN, L. Le dieu caché, p. 187 apud FOULQUIÉ, 1967, p. 262)

Será necessário, portanto, para discorrermos sobre as possíveis ditas relações, darmos antes nomes aos bois e partirmos para o destrinchamento de cada uma das partes envolvidas que nos competem, a saber: (tese) Teoria da Recepção; (antítese) teoria social bourdieusiana; (síntese) unindo uma à outra – porque nossa ideia não é sermos unilaterais e sim procurarmos, como resumiu Goldman logo acima, conservar o que de verdadeiro contêm as duas proposições antitéticas – será a possibilidade ventilada por Manon Brunet, em seu artigo de 1983 intitulado *Pour une esthétique de la production de la réception*.

Reforçando nosso movimento dialético de entendimento das duas proposições antitéticas, e com fins a proporcionar uma maior base de onde compreender as críticas feitas à Teoria da Recepção, faremos uma incursão pelo conceito de historicismo de Gadamer e por sua hermenêutica proposta em *Verdade e Método* e dele partiremos para as subsequentes análises.

Portanto, precisaremos abordar, na nossa fundamentação teórica, esses três pilares conceituais de modo a fazer transparecer o construto através do qual pretendemos analisar nossa questão e, dessas análises, refletir sobre os possíveis impactos dessa relação.

Até uma coisa ter sido posta ao lado da outra, poucas vezes chegamos a ver os termos “gênero literário” e “recepção” colocados em evidência como variáveis condicionantes



e intercondicionantes. Um texto, qualquer que fosse ele, se tido como obra-prima, o era por se reconhecer certa qualidade inerente e imutável na obra, de forma que sequer se podia cogitar que uma obra-prima não fosse uma obra-prima desde seu nascimento. *A Ilíada*, de Homero, teria já nascido no panteão máximo da literatura, bem como *A divina comédia*, de Dante, ou o *Em busca do tempo perdido*, de Proust. Assim entendemos que raciocinava o senso comum dos leitores até a metade do século XIX. Raciocinar talvez não fosse o melhor termo a ser utilizado, já que não se tratava de um raciocínio propriamente dito, mas de uma assunção ética à qual não cabia maiores questionamentos.

A essa atestação não queremos atribuir nenhum julgamento de valor. O que desejamos é simplesmente chamar a atenção para o fenômeno literário, e até diríamos sociológico<sup>1</sup>, da tradição, permeada pelo cânone e por sua disseminação e manutenção via educação.

Porque nem sequer os adversários da tradição, se forem grandes artistas, escapam dela... (...) Dessa forma, artistas singulares, mestres da rebeldia, teimosos solitários que a negavam, iam, sem saber, ainda que no fundo ansiando – trabalhando para ela.<sup>iv</sup> (SALINAS, 1970, p. 93)

Quase como o Monte Olimpo grego, que estaria aí acima de nós pairando e nos pautando, a tradição literária, por meio do cânone imposto, permeia todas as obras já escritas e as ainda por escrever. A mesma tradição literária, às vezes inexplicável e às vezes previsível, tem um papel central no posicionamento de toda obra escrita. É simplesmente aquele parâmetro inevitável e inesquivável pelo qual qualquer produção literária acaba sendo posicionada tanto quando da sua publicação quanto posteriormente. A tradição literária pode ser extremamente benevolente com uma obra, como o foi com as *Histórias*, de Heródoto, ou cruel com outras, como com Alphonse Rabbe (quem será esse, nos perguntamos<sup>2</sup>) ou com o *Pantagruel*, de Rabelais, obra considerada hoje maestra somente porque Bakhtin, no ano de 1941, recuperou-a do limbo com seus estudos em *A cultura popular na Idade Média e o Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

---

1 Aqui fazemos referência especialmente à análise sociológica que faz Bourdieu das artes em seu *As regras da arte* (1996a).

2 Autor francês do século XVIII citado por Bourdieu (1996a) como um autor pretensamente fracassado, ainda que tido por alguns como influência para Sartre e Cioran.

Por outro lado, assim como quase tudo na natureza, a tradição literária não teria por que ser benevolente ou justa, muito menos necessariamente obtusa ou, como já mencionamos, “cruel”. Valores éticos ou judicativos não serão lançados por nós contra a tradição, pois o que nos interessa não é rever certos julgamentos exercidos sobre certas obras, mas sim tentar entender como e por que certas obras são o que são, sejam elas o que forem. Melhor dito, não só tentar entender como e por que certas obras são o que são, e sim mais especificamente tentar vislumbrar em que medida a recepção pode influir nisso durante todo esse processo.

Ao nos posicionarmos desse modo, não estamos querendo dizer que não reconheçamos que os julgamentos estéticos da tradição literária (na pessoa de todos aqueles que a compuseram ao longo do tempo) não acabem engendrando efeitos morais e éticos nas obras que são objetos dos tais julgamentos estéticos. Isso se dá simplesmente porque a tradição literária, em suma, é composta de pessoas, e as suas atitudes, no seio de uma sociedade, são sempre morais e éticas<sup>3</sup>.

Porque, por mais que não venhamos a abordar nesta dissertação, como foco primário, as atitudes morais e éticas, devemos mantê-las sempre presentes no nosso campo de visão e não nos esquecermos que um julgamento estético sempre será moral e ético frente a uma sociedade dentro da acepção que acima apresentamos.

O conceito de gênero literário vem, pois, até nós levando em conta esse contexto, pois um gênero não é somente uma categoria previamente determinada de texto. O gênero

---

3 Por mais inusitado que seja citar o coordenador de uma faculdades de letras e suas palavras de boas-vindas, parece-nos que as palavras de Sumihiko Kumano refletem bem, na nossa opinião, o lugar no mundo moral e ético a partir do qual presumimos estarmos todos, e por conseguinte os atores sociais imersos no fazer literário: “Os seres humanos vêm a este mundo, vivem por um período determinado, envelhecem gradualmente, às vezes ficam doentes, e partem desse mundo. Todo ser humano está vivendo sua vida dentro de um prazo limitado. Cada pessoa é, nesse sentido, uma existência limitada em termos de tempo, um ser assombrado pela finitude (Endlichkeit) de um breve espaço de tempo. Cada pessoa é também um ser que vive impotente no tempo presente. O aqui e agora (hic et nunc) é o único lugar para a humanidade existir. Mesmo que os seres humanos sonhem com outro lugar, eles nunca podem alcançá-lo”. O original, em inglês, encontrado no site, é: “*Human beings come into this world, live for the given period, gradually grow old, become ill at times, and pass away from the world. Every human is spinning their life within a restricted time frame. Each person is, in this sense, a limited existence in terms of time, a being haunted by the finiteness (Endlichkeit) of a brief space of time. Every person is also a being that helplessly lives in the present time. The here and now (hic et nunc) is the only place for humankind to exist. Even though humans dream about elsewhere, they can never reach it.*” Disponível em: <<http://www.l.u-tokyo.ac.jp/eng/index.html>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

também nasce determinado pela tradição, seja por ter suas características essenciais estipuladas por ela, seja por ir contra as mesmas estipulações.

Da existência dos gêneros: ou seja, os gêneros não são talvez outra coisa que palavras, categorias arbitrárias, imaginadas pela crítica para seu próprio alívio com o intuito de encontrar-se e reconhecer-se ela mesma na multidão de obras, cuja infinita diversidade acabaria por esmagá-la com seu peso; ou, ao contrário, os gêneros existem de fato na natureza e na história? São eles condicionados por elas duas? Vivem os gêneros por fim uma vida que lhes é própria, vida esta independente não somente das necessidades da crítica, mas até do capricho dos escritores ou dos artistas?<sup>v</sup> (BRUNETIÈRE, 1914, p. 11)

O primeiro e mais célebre “intento” de generalização textual (no sentido de categorização, da ação de reconhecer os gêneros) de que se tem notícia vem da *Poética*, de Aristóteles. Nela, o filósofo grego abordou as características inerentes da tragédia, da épica e da lírica, gêneros artísticos já não mais contemporâneos seus. Ao mesmo tempo que os reconheceu como existentes por de fato existirem, procurou encontrar o que lhes seria determinante e acabou também por determiná-los *a partir de então*. A ação de organizá-los e lhes dar um nome terminou por pautá-los e torná-los obras literárias. Florence Dupont (2007) mostrou detalhadamente como Aristóteles, com a *Poética*, operou uma mudança no estatuto dado às representações teatrais da Grécia antiga. Aristóteles teria transformado o canto em poesia, o espetáculo em leitura, o evento teatral em objeto textual, alterando o paradigma pelo qual as tragédias eram recebidas pelo público (cf. DUPONT, 2007, p. 35).

A sistematização aristotélica da *Poética* tirou do contexto enunciativo performativo do ritual e do festival (leia-se aqui as *khoregia*) as tragédias e as transformou em objeto de análise textual, destituindo-as de elementos essenciais que lhes são inerentes<sup>4</sup>. Em prol de seu desejo analítico de compreender o fenômeno artístico das tragédias, Aristóteles acabou depenando-o e deixando-nos como herança a ideia de que o *mythos* (no sentido de narrativa, e/ou enunciado, tal como nos foi deixado ao longo da fortuna teórico-crítica filosófica) atemporal (*aei*, em grego) é mais importante que a encenação temporal e performática pontual. Em outras palavras, a herança desse entendimento de *mythos*, conforme a *Poética*, nos permite literalizarmos “chapadamente” diversas artes e as analisarmos todas

4 No que diz respeito a esse esclarecimento, devo agradecer especialmente ao meu orientador, o prof. dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves, cujas palavras de orientação foram praticamente transcritas aqui.

como enunciados monodimensionais, ignorando suas dimensões musicais, performáticas, corporais, físicas, etc.

Somos capazes de atestar isso hoje em dia, pois temos diante de nós visível todo o impacto que a *Poética* suscitou nas literaturas ocidentais, impacto o qual, vale lembrar, tem por si só uma história de recepção. De nada nos servirá questionar a história da recepção das obras literárias sem questionarmos também as obras que fazem parte do rol da tradição e que, por conseguinte, determinam a recepção das obras literárias.

É evidente que não nos ateremos agora a analisar cada uma das obras que compõem a tradição literária ocidental. Nosso escopo é muito mais humilde e nosso tempo, mais escasso. O que queremos ressaltar desse exemplo da *Poética* que demos é tão somente o raciocínio de indagar não só a recepção das obras literárias como também a das obras que compõem a tradição literária que lhes aferra valores. Guardemos esse raciocínio para mais adiante.

O gênero literário se inseriria, então, na literatura a partir da tradição, ainda que as obras inauguradoras de um mesmo gênero possam nascer antes mesmo que a tradição as generalize<sup>5</sup>.

O exemplo da *Poética* nos é mais uma vez útil. Nela, Aristóteles, levando em conta certa “tradição” (ainda que talvez sem ter a própria tradição consolidado o termo), tratou de “obras não literárias registradas por escrito” já existentes e anteriores a ele<sup>6</sup> e imprimiu-lhes uma “categorização” que ele chamou de “gênero”<sup>7</sup>. Mais ainda: as mesmas obras existentes antes da escrita do seu tratado estético já poderiam ser, naquela época e de certo modo, manifestações artísticas valorizadas e com respaldo social.

Aqui pararemos para imaginar (e aqui, por enquanto, nos permitiremos somente imaginar) como seria o processo pelo qual os textos gregos então existentes chegaram a conformar uma tradição literária que se reconhecesse por si só e a partir da qual Aristóteles empreendeu sua *Poética*. Escolheremos um exemplo aleatório, mas não por isso desconectado do nosso raciocínio: Sófocles e seu *Édipo Rei*. Tanto a obra quanto o tragediógrafo são alvo

---

5 Pensemos aqui no caso das tragédias ou em *Os assassinatos da Rua Morgue*, de Poe.

6 Desde Demócrito e da epopeia homérica até os tragediógrafos e comediógrafos do período clássico da pólis grega, passando pela lírica de Sólon, Teógnis, Anacreonte, Safo e a “narrativa” historiográfica de Heródoto e Tucídides).

7 No texto original, *génos* em grego; na tradição escolástica, o termo foi traduzido por *genus*.

de profunda admiração por parte de Aristóteles, que em muito utiliza a obra como parâmetro para sua reflexão<sup>8</sup>. Como, pois, teria chegado o *Édipo Rei* até Aristóteles?

Imaginemos, primeiro, que em algum momento Sófocles tenha elaborado a tragédia. Usamos explicitamente o verbo elaborar para evitar possíveis diacronias trans-históricas, já que não se sabe se Sófocles teria escrito a obra num papiro, se em tábuas de madeira repletas de cera, se rabiscado paredes, desenhado na areia, se teria ditado para um escravo<sup>9</sup> ou elaborado toda a peça oralmente. Uma vez a obra idealizada, “cada texto de teatro era redigido unicamente para o evento do ano, isto é, com vistas a uma só representação e somente um concurso”<sup>vi</sup> (DUPONT, 2007, p. 28). Supomos também que tal encenação tenha, talvez pela importância de Sófocles na sociedade grega do século V a.C., talvez pelo tema ou pela abordagem ou até mesmo pelo desempenho de algum ator específico desconhecido, gerado burburinho na pólis, de maneira a disseminar via boca a boca ou, posteriormente, por meio da leitura do registro da obra deixado. Da suposta elaboração/encenação da tragédia em 430 a.C. até a escrita da *Poética* (entre 335 a.C. e 323 a.C.) tem-se aí cerca de 100 anos para que o registro da obra se consolide entre os “intelectuais”, faça parte de suas bibliotecas particulares e entre no rol do que se entendia por conjunto de “textos”<sup>10</sup> gregos, o que nos força a pensar que a mesma obra, no seu suporte monodimensional escrito, tenha se feito conhecer, tenha circulado com grande força por entre os cidadãos atenienses e estrangeiros<sup>11</sup>.

Para Bourdieu, e a ele voltaremos ainda inúmeras vezes ao longo deste trabalho, se quiséssemos entender melhor essa disseminação que posteriormente culminou na consolidação “literária” da obra, precisaríamos mapear quem eram esses cidadãos atenienses, que função e influência tinham eles na sociedade, quem eram os agentes culturais que corroborariam ou não o valor da obra, etc. Não nos convém aqui fazê-lo porque Sófocles não

---

8 Referimo-nos aqui a trechos da *Poética*, de Aristóteles: capítulos XI 5-6; XIV 2 e 13; XV 13; XVI 11; XXVII 11-12; XVIII 18; e XXVI 11.

9 Sobre a produção e transmissão da literatura grega, ver LESKY (1976), especialmente os capítulos *La transmisión de la literatura griega* (p. 17-22) e *La transmisión* (p. 96-102).

10 Levando em conta que muito provavelmente falar de “textos” aqui seja incorrer em uma imposição aristotélica diacrônica.

11 Dupont (2007, p. 32-34) aponta bem para esse “pequeno” detalhe a ser levado em conta. Aristóteles não era ateniense, de forma que ele só pode ter entrado em contato com essas obras de uma maneira “profana”, a saber, de segunda mão e num contexto estrangeirizante. As obras eram concebidas para terem suas performances no seio dos festivais atenienses, o que lhes dava o contexto e a razão de ser.

é o nosso objeto de estudo. O que nos vale aqui, por outro lado, é o já mencionado exercício de imaginação que nos servirá de primeiro degrau para nossa investigação.

O possível trajeto pelo qual a tragédia *Édipo Rei* teria percorrido para posteriormente ter sido reconhecida por Aristóteles como uma “obra-prima”<sup>12</sup>, imaginamos nós, poderia ser:

- elaboração/encenação da obra;
- certo reconhecimento e admiração da obra no âmbito social ateniense;
- consolidação da obra pela *doxa* vigente em determinado período<sup>13</sup>; essa consolidação “definitiva”<sup>14</sup> da obra na tradição (no caso de Sófocles e de muitas tragédias gregas, deu-se através categorização aristotélica da *Poética*, como demonstrado por Dupont (2007), categorização essa que acabou delimitando as características “intrínsecas” do gênero ao longo da sua recepção posterior como velho gênero transformado e delimitação de suas características.
- reforço contínuo dessa inserção definitiva através das recepções posteriores, a saber, teatro romano, classicismo, neoclassicismo, romantismo, etc.

O exercício imaginativo livre em cima do exemplo de Sófocles e da *Poética*, por mais distantes que estejam do nosso objeto de estudo em concreto (romances policiais do autor sueco Henning Mankell e os do autor português Dinis Machado), é bem-vindo e útil para nós, já que nos permitiria aceder a uma reflexão imaginativa e engenhosa diretamente na origem de toda a questão dos gêneros literários no Ocidente, a saber, o estabelecimento do *Édipo Rei* na *Poética* como um exemplo de obra maestra e por conseguinte um dos primeiros exemplos conhecidos de canonização imposta de uma obra.

Agora, e se pegássemos esse esboço de processo pelo qual o *Édipo Rei* poderia ter passado e o aplicássemos a *Os assassinos da Rua Morgue*, de Edgar Allan Poe (publicado

---

12 O termo não sai da boca do próprio Aristóteles, mas a efusão de menções ao trágico e sua obra (vide nota 7) nos faria pensar no *Édipo* como um exemplo a ser seguido em muitos aspectos.

13 Aqui, poderíamos pensar, a título de exemplificação, em todos os comentários no Livro Alfa que Aristóteles faz acerca de outros filósofos e suas filosofias (984b 10 a 990b 9). Tais comentários, assim como muitos outros de outros filósofos ou autores contemporâneos ou não dele, não deixam de formar a *doxa* grega, que por sua vez certamente tem grande influência na criação, manutenção e alteração da tradição literária.

14 Sugerimos aspas ao adjetivo “definitivo” por considerar que, pelos mesmos motivos que se atenta à recepção e aos questionamentos que levantam esse estudo, nenhum julgamento estético é definitivo mesmo dentro da tradição.

originalmente em 1841), o que poderíamos ter diante de nós como ideia? A mesma sequência proposta acima porém com leves alterações devido à natureza da época de Poe:

- nascimento/escrita/publicação da obra;
- certo reconhecimento da obra no campo literário e admiração da obra pelos pares (como, por exemplo, por Baudelaire e Fernando Pessoa);
- eventual canonização da obra/reconhecimento da obra pela tradição existente e imposta, de forma a inserir “definitivamente”, naquele período dado, a obra na tradição;
- por ser canonizada, categoriza-se (muitas vezes através de um outro texto crítico) o novo gênero e delimita suas características;
- e surgimento de obras que ponham em jogo essas mesmas delimitações<sup>15</sup> (reforço contínuo através das recepções posteriores).

Será de todo acurada esta nossa tentativa? Ainda não o sabemos. Esperemos o desenvolvimento da nossa fundamentação teórica para lançar uma segunda mirada sobre a sequência proposta.

É-nos mister agora, para darmos cabo da introdução do nosso trabalho, interrompermos nosso exercício imaginativo livre a respeito do possível percurso *do Édipo Rei* e de *Os assassinatos da Rua Morgue* e retomarmos a discussão que vínhamos empreendendo anteriormente.

O que vínhamos então dizendo era que seria necessário mapear, se quiséssemos antever com mais clareza como a disseminação de uma obra culmina na sua consolidação literária e na sua inserção no cânone, o campo literário e os agentes culturais contemporâneos e posteriores de uma obra qualquer em questão, bem como seu papel e influência na sociedade e no âmbito literário intelectual e de quais meios dispunham para corroborar ou não o valor de uma obra frente a uma tradição já existente e sempre imposta. Se fosse o *Édipo Rei*, de Sófocles, seriam os cidadãos atenienses de maior influência intelectual (incluindo aqui *a posteriori* Aristóteles); se fosse o caso de *Os assassinatos da Rua Morgue*, de Poe, o cenário literário norte-americano e europeu, já que parte de seu sucesso se deu do outro lado do

---

<sup>15</sup> Todo o resto da subsequente produção literária policial, que aos poucos vai cunhando seus subgêneros: romance noir, romance whodunnit, jurídico, médico, de espionagem, policial social, policial social de vertente nórdica, policial psicológico, etc.

Atlântico; sendo os dois primeiros romances policiais de Mankell e outros dois de Dinis Machado, o cenário literário escandinavo e o português.

Por querermos indagar a respeito da relação do gênero com a recepção no caso específico dos romances policiais, precisaríamos recorrer à tradição literária policial, de modo que uma parte deste trabalho deveria ser dedicada à sua reconstrução. Outra, ao papel de nossos autores no campo literário do gênero (o de Henning Mankell no cenário escandinavo e o de Dinis Machado no português), o que renderia a cada um deles uma parte ou um capítulo neste trabalho.

Indagar sobre a posição dos nossos autores, e suas obras escolhidas, na tradição e no gênero nos permitiria dar uma silhueta ao problema e aplicar nossas reflexões a um exemplo em concreto, pondo-as à prova. Não que um ou dois exemplos pudessem trazer respostas completamente satisfatórias às questões que nos colocamos, mas talvez pudessem iluminar-nos um pouco as diferentes linhas de força que eventualmente possam estar por detrás da manutenção e transformação do *status quo* da tradição e dos gêneros literários. Trazer à luz essas ou algumas dessas linhas de força, se elas existirem, propiciaria mais uma via de entendimento para as obras do gênero policial, e por que não de outros gêneros, já que parte do que as forma seria sua recepção.

No entanto, irmos direto à reconstrução desse cenário e desses agentes literários seria por demais apressado. Seria passar por cima de quase todo o trabalho, sem falar que seria cair na ingenuidade de pensar que é possível acessar uma obra descuidadamente. Seria imaginar que se pode traduzir um texto somente indo ao original e transladando o seu conteúdo, sem sequer presumir que toda e qualquer abordagem é sempre enviesada, inclusive uma “mera” tradução que se diz fiel ao texto. Em outras palavras, justamente por sabermos que não podemos acessar nosso objeto sem uma teoria que guie nossa abordagem, somos obrigados a primeiro mostrar nossas cartas para depois podermos jogar conforme a nossa “mão”.

Temos, pois, que o caminho a ser percorrido neste trabalho começará com a fundamentação teórica, abordando os conceitos-chave para a compreensão da análise. Nela, teremos a apresentação do que chamamos de “tese” da nossa fundamentação teórica, que será a Teoria da Recepção, de Jauss. Em seguida, a apresentação da “antítese”, isto é, a teoria da



construção da obra de arte de Bourdieu, bem como de outras críticas a elementos do construto teórico de Jauss. Passaremos, via Manon Brunet, ao que estamos chamando de “síntese”, que será por sua vez o como a partir do qual procederemos para acessar a nossa questão. A essa altura do trabalho, faremos uma pausa e analisaremos o que se depurou até então do instrumental teórico, deixando claras as possibilidades teóricas e o alcance da nossa abordagem.

Uma vez destrinchado o arcabouço teórico, passaremos à aplicação dos conceitos sobre as obras policiais escolhidas. Por fim, na nossa conclusão, tentaremos arremeter tudo isso dentro de uma sistematização que possa ser empregada para outras obras.

## PRIMEIRA PARTE

### 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

#### SEÇÃO 1 – TESE

##### 2.1. A Teoria da Recepção

O primeiro passo que precisamos dar para seguirmos adiante é apresentar a Teoria da Recepção e explicar-lhe o funcionamento, bem como fazer-lhe a crítica que julgamos necessária quando for o caso.

Nosso texto-chave será *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994[1974]), do próprio Jauss, pois este nos parece ser o seu texto mais completo no que diz respeito à metodologia aplicada para se tecer nossa análise ou inscrevê-la no rol de uma certa “nova” história da literatura<sup>16</sup>. A ideia de “história da literatura” e/ou “história literária” apresentada por ele, mas também vinda até ele, nos é cara pelas relações que ela manteria e retroalimentaria com o gênero e sua recepção.

A título de introdução da Teoria da Recepção neste capítulo, e como breve panorama geral da mesma, convém-nos citar um parágrafo de Zilberman (1989, p. 32) que resume bem as intenções de Jauss:

Seu objetivo é alterar esse quadro [o de que as teses marxistas foram incapazes de perceber o caráter concomitantemente inovador e formador da arte, que não podia ser explicada pela noção limitante da mimese], propondo uma história da arte fundada em outros princípios, que incluem a perspectiva do sujeito produtor, a do consumidor e sua interação mútua. Apenas esse enfoque tem meios de superar a abordagem exclusivamente mimética, ao considerar dialeticamente a função da arte, ao mesmo tempo formadora e modificadora da percepção.

Ou segundo as próprias palavras do teórico de Constanza:

---

16 Jauss, no citado texto, fala de uma nova “história da literatura”: “Com base nessa premissa, cumpre agora responder à pergunta acerca de como se poderia hoje fundamentar metodologicamente e reescrever a história da literatura” (JAUSS, 1994, p. 23). Nosso interesse, porém, jaz no sentido que uma abordagem a partir da mesma teoria pode dar à literatura.

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. A soma — crescente a perder de vista — de “fatos” literários conforme os registram as histórias da literatura convencionais é um mero resíduo desse processo, nada mais que passado coletado e classificado, por isso mesmo não constituindo história alguma, mas pseudo-história. (JAUSS, 1994, p. 25).

Passemos, pois, à obra supracitada. Nas cinco primeiras partes do texto, Jauss se preocupa em traçar um histórico das ideias que compõem o ramo de estudos das histórias literárias, enquanto nas partes subsequentes detém-se a explicar a metodologia de sua teoria, passando por cada uma das sete teses que defende. Pretendemos nós seguir, não necessariamente na ordem original, este traçado feito pelo teórico para melhor compreendermos o que é e como é sua teoria, e como ela pode auxiliar-nos na nossa pesquisa.

A primeira crítica que Jauss faz no já citado texto vai contra a ideia da cientificidade da história literária como a conhecemos dos manuais de literatura escolares e universitários. A separação da literatura por épocas, movimentos, autores canônicos e nações é denunciada desde as origens da Antiguidade clássica até as tentativas de historiografias da literatura algo anteriores a Jauss, não excluindo os afãs nacionalistas provenientes do romantismo. Chama a atenção para certos impasses teóricos nas teorias históricas da literatura, tais como:

#### 2.1.1. A noção de passado acabado

A primeira tese das sete teses de Jauss, nas suas próprias palavras, é:

Uma renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. A historicidade da literatura não repousa numa conexão de “fatos literários” estabelecida *post festum*, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. Essa mesma relação dialógica constitui o pressuposto também da história da literatura. E isso porque, antes de ser

capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores. (JAUSS, 1994, p. 24)

A noção temporal de “acabado” e “finito” é um fundamento comum em inúmeras teorias científicas. Antes mesmo do clássico problema científico da objetividade do cientista, a premissa de tempo já decorrido encapsulando todos os eventos passados é poucas vezes, quando muito, discutida. Pois que, por detrás do conceito de “acabado” do passado, supõe-se de antemão que jaz a capacidade de abarcá-lo como um todo diante dos olhos e daí extrair-lhe dados e logo a verdade. É um senso comum do pensamento científico até o século XIX contemplar esses pré-conceitos (no sentido de conceitos prévios, e não de juízos morais) como fundamento para a cientificidade.

Seria preciso entender o passado, no entanto, não como sempre previamente dado, mas como construído, e não só sociologicamente. Essa construção se dá também nas recepções desse passado (se se quiser, leia-se obra literária), constituindo-o à medida que se “recebe” e reconstruindo-o desde outro ponto de partida, a saber, o da(s) recepção(ões) cronologicamente posterior(es). Ou seja, é como se o futuro impactasse o passado com a retomada dele. Ao impactá-lo, modifica-lhe algo, e é essa modificação que torna o suposto passado “acabado” inacabado, pois da mesma forma que se pôde inacabar o suposto acabado, poder-se-á inacabar o novo inacabado, inserindo a noção de passado acabado em uma espiral sem fim.

Não seria inusitado pensar, de chofre, que essa inacababilidade inerente do passado fosse prejudicial a quaisquer ciências que tenham como objeto de estudos algo do/no passado. Superado o primeiro baque de uma possível inviabilidade científica, vê-se logo que essa modificação não inviabilizaria necessariamente a ciência, e sim a repossibilitaria *ad aeternum*.

A história moderna e a literatura moderna [em ambos os casos, eu diria pós-moderna] rejeitaram o ideal de representação que por tanto tempo as dominou. Atualmente as duas encaram seu trabalho como exploração, testagem, criação de novos significados, e não como exposição ou revelação de significado que, em certo sentido, já “existiam” mas não eram percebidos

imediatamente. (GOSSMAN, 1978, p. 38-39 apud HUTCHEON, 1991, p. 34)

Repossibilita-a e a mantém possível e sempre “repossível”. Vai, inclusive, mais além: abre um novo leque de possibilidades de interpretação, leitura e compreensão do passado, já que a cada “novo” futuro um “novo” mesmo passado se revela. É como se se desse ao passado uma fonte de renovação constante, ainda que o preço disso seja um distanciamento da noção de verdade essencial e inamovível.

Pressupor que o passado não está acabado leva o estudioso da literatura a poder rever as obras literárias do passado a partir de um novo ponto de vista. Reabilita-o a almejar construir um novo discurso acerca de um predeterminado conjunto de obras literárias que lhe pareça mais interessante, discurso o qual será tido como uma “nova” história da literatura.

Abrimos um rápido parêntese aqui para esclarecer essa expressão que recém utilizamos: “uma nova história da literatura”. Julgamos pertinente fazê-lo porque não podemos cair na armadilha primeira a que um raciocínio apressado pode nos conduzir, isto é, o de pensar que a reabilitação do passado devido à sua inacababilidade venha a enterrar certo saber histórico (sobre a literatura) e traga à luz um novo saber melhor, mais acurado e consolidado. É nossa tendência pensarmos que o novo é sempre melhor que o velho, justamente por inutilizar-lhe o arcabouço teórico já tão vilipendiado. Pois não. Não caímos nessa conclusão moral, que é somente moral e não teórica.

Se há algo que o conceito de historicismo e o de recepção pode nos ensinar é que o processo de historicização, de recepção e da ideia de passado inacabado que advém de historicizar o momento de nascimento da obra e o da sua recepção, sendo ela contemporânea ou posterior, deveria ser aplicado inclusive também a esses dois conceitos. O próprio Gadamer (2003, p. 31) já afirmava: “A consciência histórica sabe agora se colocar numa relação reflexiva com ela mesma e com a tradição; ela compreende a si mesma pela e através de sua própria história. A consciência histórica é um modo de conhecimento em si”.

Essa nova história literária será, pois, como mencionamos acima, um discurso<sup>17</sup> construído em um determinado tempo e que por sua vez pode ele também ser alvo de uma ou inúmeras recepções.

---

17 Aqui fazemos menção à discussão historiográfica de Hayden White em seu *Meta-História* (1992).

### 2.1.2. Distância histórica

A discussão de um passado “acabado” ou “inacabado” nos leva também à discussão da distância histórica que se abriria entre a obra literária e a sua recepção. Ao escolhermos uma obra de arte do passado para estudar, ao redor dela lhe encerramos um contexto, bem como encerramos um contexto ao nosso redor. Tanto em uma quanto em outra contextualização, é preciso identificar-lhes o que Jauss chama de horizonte de expectativas. É através dele que poderíamos medir a dita distância histórica imposta entre obra e recepção.

O conceito de distância histórica de Jauss pode, então, auxiliar-nos a entender as relações existentes entre cânone e gênero, pois nos permitiria antever como uma obra recém-publicada é recebida. Melhor dito, como ela é recebida e através de quais parâmetros uma obra é recebida como é recebida. Os parâmetros nos são importantes porque são eles as linhas de força que influenciariam as relações entre cânone e manutenção dos gêneros literários. Essas linhas de força, ou o horizonte de expectativas do leitor fiel do gênero, ou então o alcance das possibilidades conhecidas do gênero, serviriam como demarcação limítrofe para as novas obras literárias que viriam a se inserir na esteira literária já existente. Seriam o enquadramento a partir do qual toda e qualquer nova obra, mesmo que não quisesse, seria recebida.

Conforme Jauss (1995, p. 37):

O “juízo dos séculos” acerca de uma obra literária é mais do que apenas “o juízo acumulado de outros leitores, críticos, espectadores e até mesmo professores” [citação de WELLEK, 1965, p. 20]; ele é o desdobramento de um potencial de sentido virtualmente presente na obra, historicamente atualizado em sua recepção e concretizado na história do efeito, potencial este que se descortina ao juízo que compreende na medida em que, no encontro com a tradição, ele realize a “fusão dos horizontes” de forma controlada.

Ou seja, é justamente esta distância histórica entre a publicação da obra e (posterior) recepção que pode ser determinante (no sentido de influenciar com força). Talvez

fosse melhor dito isso se disséssemos que é a distância histórica entre o horizonte de expectativas da obra (na ótica do autor) e o horizonte de expectativas da futura recepção que marca, de certa forma, a crítica à obra. Ora, quando o autor de uma obra a redige, teria em mente não só os problemas específicos que gostaria de abordar com a sua escrita, mas também um suposto panorama geral do cenário literário que o envolve e o abarca. Da mesma maneira, quando da recepção posterior, quando quer que seja, aquele ou aqueles que receberão a obra têm diante de si seu horizonte de expectativas, que contemplará, muito provavelmente, o gosto estético atual (no caso de não ser o mesmo da época da obra), uma produção literária que lhes é contemporânea e sua crítica, e o horizonte de expectativas da obra. Este horizonte, na figura das obras do gênero, pode tanto estar já inserido, mesmo que superficialmente, na fortuna literária, ainda que não canonizado, quanto estar devidamente historicizado. O caso dos romances policiais, por exemplo, a nosso ver, já tem inserido na fortuna literária várias obras (como as policiais de Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Raymond Chandler, Agatha Christie), tanto quanto já tem devidamente historicizado sua fortuna específica (FORSHAW, 2007; GRIMAUD, 2003, entre outros).

Independentemente do fato de estar inserido ou historicizado, o que não quer dizer que não faça diferença, a nova recepção impactará tanto o horizonte da obra quanto o seu próprio horizonte. Além de transformar o passado com sua releitura, altera seu presente imediato com sua recepção do passado.

### 2.1.3. Sincronia e diacronia

Antes de empreendermos a discussão sobre os conceitos de diacronia e sincronia, utilizados por Jauss em sua teoria, vejamos como ele define um e outro conceito. Começemos com a diacronia:

A teoria estético-recepcional não permite somente apreender sentido e forma da obra literária no desdobramento histórico de sua compreensão. Ela demanda também que se insira a obra isolada em sua “série literária”, a fim de que se conheça sua posição e significado histórico no contexto da experiência da literatura. No passo que conduz de uma

história da recepção das obras à história da literatura, como acontecimento, esta última revela-se um processo no qual a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor — ou, visto de outra perspectiva, um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda propor novos problemas. (JAUSS, 1994, p. 41)

E o que o teórico alemão diz a respeito da sincronia:

Os resultados obtidos pela lingüística com a diferenciação e vinculação metodológica da análise diacrônica e da sincrônica ensejam, também no âmbito da história da literatura, a superação da contemplação diacrônica, até hoje a única habitualmente empregada. Seja a perspectiva histórico-recepcional depara constantemente com relações interdependentes a pressupor um nexo funcional (“posições bloqueadas ou ocupadas diferentemente”) nas modificações da produção literária, então há de ser igualmente possível efetuar um corte sincrônico atravessando um momento do desenvolvimento, classificar a multiplicidade heterogênea de obras contemporâneas segundo estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas e, assim, revelar um amplo sistema de relações na literatura de um determinado momento histórico. Poder-se-ia, então, desenvolver o princípio expositivo de uma nova história da literatura dispondo-se mais cortes no antes e no depois da diacronia, de tal forma que esses cortes articulem historicamente, em seus momentos constitutivos de épocas, a mudança estrutural na literatura. (JAUSS, 1994, p. 46)

Conviria também analisarmos os conceitos de diacronia e sincronia, pois qualquer análise vinculada à Teoria da Recepção precisa necessariamente utilizar-se desses dois conceitos.

Sincronia, quando utilizado por Jauss em seu texto (JAUSS, 1994, parte XI, p. 46-50) faz referência aos conceitos desenvolvidos por Saussure, em sua teoria linguística (SAUSSURE, 2006)<sup>18</sup>. Para o linguista, sincronia se tratava de um recorte do objeto (no caso a língua), em um determinado período de tempo contemporâneo ao do estudo que se está empreendendo: “É sincrônico tudo quanto se relacione com o aspecto estático da nossa ciência, diacrônico tudo que diz respeito às evoluções. Do mesmo modo, *sincronia* e *diacronia* designarão respectivamente um estado de língua e uma fase de evolução” (SAUSSURE, 2006, p. 96).

---

<sup>18</sup> Especialmente o capítulo III da primeira parte, p. 94-116.



O estudo sincrônico detinha-se, pois, nesse recorte histórico e fazia sua análise dentro da contemporaneidade do objeto. Por outro lado, a diacronia nada mais seria que um estudo do mesmo objeto ao longo do tempo, ou ao longo de um período muito mais extenso do tempo. Prolongar a extensão do período estudado geraria, automaticamente, uma prolongação em direção ao estudo da história desse objeto e ao mesmo tempo um estudo desse objeto na história<sup>19</sup>. Essa diferenciação que delineia Jauss é importante dentro do âmbito de sua teoria, pois é justamente a reinserção dos objetos literários na história o objetivo último de sua teoria. A reutilização desses dois conceitos saussureanos permitiria o que tanto almeja Jauss em seu texto (JAUSS, 1994).

Vejamus como: se, em primeiro lugar, sincronia é o estudo de um objeto dado em um determinado tempo (que será contemporâneo por ser sincrônico e será histórico por estar inserido no tempo), se, em segundo lugar, diacronia é o estudo do mesmo objeto ao longo do tempo (desde um passado longínquo até outro ponto no passado ou no presente), se, por fim, o fio que une uma coisa à outra é um único objeto ao longo da sua própria esteira histórica dentro da história, por que não juntar um conceito ao outro e dar um passo além? Por que não pensar uma diacronia sincrônica e uma sincronia diacrônica?

Ora, uma diacronia sincrônica é pensar o presente não como um conjunto coeso, mas sim como um conjunto amalgamado, entrelaçado, entremeado de distintas realidades e linhas de força. É pensar que em um mesmo presente, em um mesmo determinado momento histórico, não existe somente uma tendência artística ou somente um conjunto de parâmetros aceitos e aceitáveis, e sim vários. Segundo Jauss, Kracauer nos mostra bem essa intrincada rede histórica simultânea:

Siegfried Kracauer foi, decerto, quem mais decididamente questionou o primado da contemplação diacrônica na historiografia. Seu tratado *Time and history* contesta a pretensão da história geral (*General History*) de, no interior da cronologia, tornar compreensíveis acontecimentos de todas as esferas da vida como um processo uno, consistente em cada momento. (JAUSS, 1994, p. 46)<sup>20</sup>

19 Para Jauss, a história de um objeto não é o mesmo que o *récit* desse mesmo objeto na história, pois “compreender a obra de arte em sua história – ou seja, no interior da história da literatura definida como uma sucessão de sistemas – ainda não é o mesmo que contemplá-la na história – isto é, no horizonte histórico de seu nascimento, função social e efeito histórico” (JAUSS, 1994, p. 20).

20 Kracauer, por sua vez, cita outros dois teóricos que já iam nessa direção: Kubler e Lévi-Strauss. Cito (KRACAUER, 1994, 144-145), tradução nossa: “As obras de arte, ou mais frequentemente os seus

Da mesma forma, mas ao contrário, uma sincronia diacrônica é a observação de um mesmo tempo histórico em um determinado ponto do passado. É tentar ver um determinado ponto no passado como o momento atual do observador, sabendo que o faz desde uma consciência da historicidade do objeto e do momento em que se encontra. Em outras palavras, é contemporizar o presente do passado do objeto de estudos. E é isso o que pretende a Teoria da Recepção ao re-historicizar a história da literatura.

#### 2.1.4. Historiografia e historicismo

A questão da historiografia se nos torna premente, pois dela não prescindimos para poder continuar. Discutir a escrita da história faz parte da crítica que se precisou encetar

---

elementos, diz ele, podem ser organizadas na forma de sequências, cada uma composta de fenômenos conjuntos, na medida em que representam sucessivas “soluções” de problemas que se originam de alguma necessidade e repercutem em toda a série. Uma após outra, essas soluções interligadas trazem à tona os vários aspectos dos problemas iniciais e as possibilidades inerentes a eles. Assim, parece evidente que a data de um objeto de arte específico é menos importante para sua interpretação do que sua “idade”, ou seja, sua posição na sequência a que pertence. O fato de que soluções consecutivas relacionadas são, com frequência, amplamente separadas em termos de tempo cronológico sugere ainda que cada sequência evolui de acordo com um cronograma próprio. Seu tempo tem uma forma peculiar. Isto, por sua vez, implica que as curvas de tempo descritas por sequências diferentes são susceptíveis de diferirem entre si. Em consequência, deve-se esperar que as realizações artísticas cronologicamente simultâneas ocupem diferentes posições em suas respectivas curvas de tempo, uma aparecendo no início de sua série, uma segunda muito distante da sua aparição preliminar. Elas caem no mesmo período, mas diferem em idade. Lévi-Strauss também repudia a ideia de um processo histórico contínuo que evolui no tempo cronológico. Mas ao contrário de Focillon Kubler, ele atribui momentos diferentes não a séries logicamente inter-relacionadas de eventos, mas a histórias de diferentes magnitudes, argumentando que cada uma delas organiza dados específicos em uma sequência que define um tempo próprio”. O original, em inglês, é: “Art works, or more frequently their elements, says he, can be arranged in the form of sequences each composed of phenomena which hang together inasmuch as they represent successive “solutions” of problems originating with some need and touching off the whole series. One after another, these interlinked solutions bring out the various aspects of the initial problems and the possibilities inherent in them. So it would seem evident that the date of a specific art object is less important for its interpretation than its “age,” meaning its position in the sequence to which it belongs. The fact that related consecutive solutions are often widely separated in terms of chronological time further suggests that each sequence evolves according to a time schedule all its own. Its time has a peculiar shape. This in turn implies that the time curves described by different sequences are likely to differ from each other. In consequence, chronologically simultaneous artistic achievements should be expected to occupy different places on their respective time curves, one appearing early in its series, a second being far remote from the opening gambit. They fall into the same period but differ in age. Lévi-Strauss, too, repudiates the idea of a continuous historical process evolving in chronological time. But unlike Focillon Kubler, he assigns different times not to logically interrelated series of event but to histories of different magnitudes, arguing that each of them organizes specific data into a sequence which sets a time of its own”.

ao modelo tradicional de história da literatura até a primeira metade do século XX. É contra essa tradição historiográfica que Jauss teceu seus argumentos e propôs a nova abordagem da recepção:

A história da literatura, em sua forma mais habitual, costuma esquivar-se do perigo de uma enumeração meramente cronológica dos fatos ordenando seu material segundo tendências gerais, gêneros e “outras categorias”, para então, sob tais rubricas, abordar as obras individualmente, em seqüência cronológica. A biografia dos autores e a apreciação do conjunto de sua obra surgem aí em passagens aleatórias e digressivas, à maneira de um elefante branco. Ou, então, o historiador da literatura ordena seu material de forma unilinear, seguindo a cronologia dos grandes autores e apreciando-os conforme o esquema de “vida e obra” — os autores menores ficam aí a ver navios (são inseridos nos intervalos entre os grandes), e o próprio desenvolvimento dos gêneros vê-se, assim, inevitavelmente fracionado. (JAUSS, 1994, p. 7-8)

Para seguirmos entendendo o procedimento da Teoria da Recepção, é importante situar a discussão historiográfica empreendida por Jauss.

Até meados do século XIX a historiografia tradicional (entendida aqui como a metodologia canônica utilizada) tinha um *modus operandi* bastante disseminado. A tradição historiográfica vinha com seu fazer científico consolidado desde a criação da ciência por Heródoto:

Desde Heródoto existe história. Pois história não significa lembrança, não significa algo acerca dos antepassados, não significa lenda, não significa monumento; história significa ser consciente de um presente condicionado por uma nação, significa averiguar um passado de estrutura idêntica ao presente, recuperá-lo e classificá-lo. Pertence à história a polaridade entre a nação própria e a estrangeira, entre o presente e o passado, a ligação do princípio com o final...<sup>vii</sup> (REINHARDT, Karl. *Vermächtnis der Antike*. Göttingen: 1960, p. 133 apud BALASCH, Manuel. *Notícia sobre Heródoto*. In: HERÓDOTO. *Historia*. Madrid: Cátedra Letras Universales, 1999, p. 35)

Um fazer que se preocupava em narrar os acontecimentos históricos da melhor maneira possível, ou mais linear, se quisermos nos aproximar das seguintes palavras de Kracauer:

A historiografia moderna concebe a história como um processo contínuo e imanente num tempo linear e cronológico que, por sua vez, é pensado como um fluxo em uma direção irreversível, um meio homogêneo que abarca indiscriminadamente todos os eventos imagináveis.<sup>viii</sup> (KRACAUER, 1995, p. 139)

Para além da linearidade e homogeneidade da história, a preocupação concernente à objetividade restringia-se a um critério de cientificidade limitada e, para alguns, duvidável.

No final do século XIX, Dilthey (2010) deu início, com seu conceito de *Erlebnis* (experiência), a uma reflexão mais aprofundada acerca da metodologia científica das humanidades, pondo em questão justamente o acesso a seu objeto de estudos e a maneira pela qual se construía o conhecimento de um objeto, fenômeno ou evento.

O conceito do historicismo apresenta-se, pois, como fundamental nesse questionamento do fazer histórico, sendo ele: “Doutrina segunda a qual a verdade é histórica, isto é, evolui com a história, sem que se possa conceber uma verdade absoluta até que a evolução histórica a desvele”<sup>ix</sup> (FOULQUIÉ, 1967, p. 479). Ou: “O historicismo se define essencialmente pela substituição do mito do progresso pelo mito do devir”<sup>x</sup> (ARON apud FOULQUIÉ, 1967, p. 479).

É o historicismo que abre caminho para a reflexão acerca da consciência histórica de Gadamer. O fato de o observador e o gerador de conhecimento (o historiador, mas também outros cientistas) terem consciência de seu tempo histórico e de que este tempo é diferente do tempo histórico sobre o qual se debruçam propicia uma nova perspectiva a partir da qual olhar para o passado e interpretá-lo, agora com a consciência de que todo olhar sobre o passado é sempre invariavelmente uma interpretação, da qual se gera uma narração que não deixa, em alguma medida, de ser ficcional.

Esse intenso questionamento culminou, esboçado já no final do século XIX por Dilthey e posteriormente por Gadamer (1997 e 2003), no século XX, em uma obra que revolucionou a historiografia por completo: *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*, de Hayden White (1992). Nela, o autor procura mostrar como o fazer da história entendida como ciência se assemelha em muito ao discurso literário de então e como o discurso literário e o discurso historiográfico podem se assemelhar em muito, ainda que não o

queiram<sup>21</sup>. Em outras palavras, White tenta mostrar como os historiadores, ao descreverem os fatos, acabam fazendo-o qual uma narração literária. “Utilizar-se” da técnica literária (que não deixa de ser discursiva e por isso a semelhança), mesmo que inconscientemente, aproximaria a ciência histórica da literatura e a destituiria de sua cientificidade, quase a igualando à criação literária. O fator comum entre história e literatura seria o discurso ficcional, ainda que a intenção ficcional do historiador não seja a mesma que a do literato ou que grande parte dos historiadores sequer reconheçam quaisquer intenções ficcionais em seu trabalho.

#### 2.1.5. A consciência histórica

Gadamer, em seu *O problema da consciência histórica* (2003), explana *a posteriori* as conclusões tiradas em sua obra principal *Verdade e Método* (1997). Uma das preocupações centrais do filósofo é entender o alcance, a repercussão e como o historicismo e outros conceitos correlatos impactam sobre a construção do conhecimento.

A consciência histórica de Gadamer é marcada pela consciência do observador quanto à sua própria historicidade e a historicidade do seu objeto, sabendo, portanto, que invariavelmente a distância temporal entre um momento histórico e outro influencia na análise a ser feita.

Entendemos por consciência histórica o privilégio do homem moderno de ter plena consciência da historicidade de todo presente e da relatividade de toda opinião. Os efeitos dessa tomada de consciência histórica manifestam-se, a todo instante, sobre a atividade intelectual de nossos contemporâneos. (GADAMER, 2003, p. 17)

Tais consciências e tal distância demarcam o quadro a partir do qual, historicamente, se delimita a análise. Isto é, além de termos que contar com a historicidade do momento histórico estudado (com a própria consciência histórica do autor em questão), é

---

21 A esse respeito, podemos pensar nos caminhos cruzados entre esses dois ramos de estudo, isto é, em como, muitas vezes, a literatura se aproxima da história quase a ponto de transgredir os seus limites (romances históricos, biografias, autobiografias e memórias), bem como a história se aproxima tanto da literatura quando flerta com seu discurso literário.

preciso contar com a historicidade do momento histórico no qual se insere o autor e com a consciência que ele tem da sua própria historicidade.

Ainda em outras palavras, se nos atentamos às primeiras obras de Henning Mankell, como é nossa intenção aqui nesta dissertação, necessitaríamos levar em conta seu momento histórico, aquilo que, segundo nosso recorte e do alto da nossa historicidade, parece ser relevante para a criação de suas obras naquele período e então aceder àquela historicidade. No entanto, quando pensamos nesse suposto “simples” movimento de debruçamento sobre um objeto de estudos no passado, começamos a nos dar conta de certas complexidades inerentes aos processos que talvez não estejam visíveis à primeira vista mas que se fazem perceber à medida que se aprofunda a análise.

Uma dessas complexidades, por exemplo, é a heterogeneidade do simultâneo. A impressão que se tem, ao se deparar com um recorte histórico, é que tal recorte seja na realidade um único bloco estanque, que nessa estanqueidade esteja tudo homogeneizado e que as mesmas propriedades se estendessem igualmente por todo o âmbito desse bloco. Jauss (1994) procurou nos mostrar que não deveríamos esperar encontrar tal homogeneidade no período recortado, pois uma realidade é sempre mais complexa do que a vemos. Ele fala de Kracauer para elucidar seu ponto:

E isso porque, segundo Kracauer, a multiplicidade dos acontecimentos de um momento histórico — acontecimentos estes que o historiador universal crê compreender como expoentes de um conteúdo uno — traduzir-se-ia, na verdade, em momentos de curvas temporais bastante diversas, condicionados pelas leis de sua história particular [...] (JAUSS, 1994, p. 47)

Logo em seguida Jauss cita o teórico em inglês:

Os épocas forjadas das diversas áreas ofuscam o fluxo uniforme do tempo. Qualquer período histórico deve, portanto, ser imaginado como uma mistura de eventos que emergem em diferentes momentos do seu tempo.<sup>xi</sup> (KRACAUER, S. *Time and History*, p. 53 apud JAUSS, 1994, p. 47)

Ora, pensemos em nossa própria realidade atual, como se fosse um recorte que fazemos de fora. Ano: 2017. País: Brasil. Cenário literário brasileiro. Que tipos de escritores

temos ao nosso redor? Temos somente escritores cuja escrita se inseriria no que comumente se chama literatura contemporânea? A resposta obviamente é não. Ao mesmo tempo que há escritores que poderiam ser referidos como “contemporâneos”, existem outros cujas narrativas se assemelhariam mais ao estilo flaubertiano e outros ainda cujas poesias são cubistas ou dadaístas, tanto quanto outros que seriam tidos como pós-modernos. Isso quer dizer que o leque de possíveis “linhas de força” literárias existentes é amplo e variegado. Poderíamos dizer, portanto, que haveria uma homogeneidade estanque em um mesmo momento histórico dado? Seria mais prudente e mais lógico afirmar que não, já que a realidade parece ser tão heterogênea quanto é possível sê-lo.

Essa heterogeneidade, portanto, nos impediria de recortar o momento histórico do nosso objeto de maneira desatenta ou superficial. Ao contrário, um debruçar-se consciencioso se faz mister, já que a visada dada sobre o contexto determina em muito a capacidade de análise do observador.

Aqui somos obrigados a recordar nossa breve discussão a respeito no item 2.1.3. O engajamento inerente à ideia de distância histórica, uma vez que junto à ideia de heterogeneidade está a de acesso a horizontes de expectativa.

#### 2.1.6. Psicologismo

Gadamer investiga o papel da consciência histórica nesse processo de criação de conhecimento a partir da escrita da história, e essa reflexão nos é importante aqui. Jauss (1994), em sua segunda tese (parte VII, p. 27-30), chama-nos a atenção para o possível problema do psicologismo nas abordagens metodológicas literárias.

Nas ciências humanas, a questão do psicologismo vem preocupando os teóricos há séculos. A suposta ausência de cientificidade e/ou método científico válido nas humanas culminaria na manutenção de um psicologismo infrutífero, que, por sua vez, seria um falso gerador de conhecimento. Uma tênue linha entre a fidedigna produção científica no seio das ciências humanas e o dito “achismo” pretensioso, para utilizarmos um termo mais coloquial, se equilibraria em uma pretensão de seriedade mais moral que científica. Isso pelo menos é o

que diriam grande parte dos teóricos “exatos”. Dentre muitos outros, Dilthey e Gadamer tentaram definir em que exatamente se atestaria a cientificidade das áreas humanas. O conceito de historicidade vem então à baila justamente para contribuir nessa procura de cientificidade das humanas. Atentando-se para a existência da historicidade de todo evento histórico e também para a consciência histórica que interpreta o mesmo evento permeado em sua historicidade, ambos os teóricos pretendem dar um passo controverso (no sentido de ir em direção ao avesso), já que igualam ciências exatas e humanas não no que aquelas têm, mas no que estas problematizam. É óbvio que a grandessíssima maioria dos cientistas “exatos” não concordaria ou sequer daria ouvidos a essas reflexões. Isso não quer dizer, porém, que elas não existam e que não tenham seu valor.

De qualquer modo, não nos convém aqui discutir se os cientistas deveriam concordar ou não com as problematizações ao redor dessas questões. O que nos importa é nos atermos às implicações do conceito da historicidade e da consciência histórica e tentarmos averiguar como podem ajudar-nos metodologicamente.

Ora, tratamos dessa questão do psicologismo por parecer-nos de suma importância. A tentativa de Jauss com sua segunda tese (JAUSS, 1996, capítulo VII) foi nada mais, nada menos que de tentar distanciar a história da literatura do psicologismo e incutir-lhe algum caráter de cientificidade. Para Jauss, escapar do psicologismo não é necessário somente porque retira da “história da literatura” seu quinhão científico, mas também porque como herança do psicologismo adviria um “canonismo” da crítica supostamente especializada.

O fator cânone é aqui importante não só para a continuação do problema do psicologismo como também para o desenvolvimento da nossa argumentação. O cânone, como já dissemos anteriormente, tem um papel central na recepção de uma obra literária. Serve como parâmetro, serve como ponto de partida e, por que não muitas vezes, como ponto de chegada. Por mais que se queira ou se possa ou até se deseje ir contra o cânone, seja por parte do autor, seja por parte da crítica ou dos teóricos, o cânone não se pode deixar de lado<sup>22</sup>.

Psicologismo e cânone se cruzam quando a crítica literária não especializada procura verter comentários judicativos acerca das obras literárias de seu tempo ou de outro. O trabalho da historiografia literária acadêmica das últimas décadas, dentre elas o quinhão que

---

22 Vide nossa citação de Brunetière na Introdução.



corresponde à Teoria da Recepção, vai justamente no sentido contrário, no de analisar uma obra sem querer emitir-lhe julgamentos estéticos, ainda que qualquer recorte temporal ou de objeto de estudos não deixe de ser, em alguma medida, um julgamento diante de uma intenção estética.

Evitar-se-ia esses julgamentos ao isolá-los e contextualizá-los. Isolar, contextualizar e mapear não deixa de ser o que se poderia chamar “o ato de encontrar uma historicidade ao objeto de estudo”. Não obstante, por mais que à primeira vista possamos entender como um mero dualismo historicidade x psicologismo, é preciso dar um passo adiante no raciocínio e antevê-los não como dois polos opostos, mas sim como integrantes. A consciência histórica, no seu papel crítico, faz uma análise do momento histórico do objeto de estudos e do seu próprio momento. Ao conscientizar-se do seu próprio, contextualiza também o seu desdobramento sobre o passado, e nisso acaba fazendo a crítica da sua consciência histórica. Perfaz, portanto, uma autocrítica da sua autoconsciência<sup>23</sup>. O psicologismo não foge dessa autocrítica, já que é historicizado. Entende-se que evitar o psicologismo faz parte do momento histórico e que ele se torna questão problemática devido às tentativas de aproximação das ciências humanas às exatas.

Historicizando o psicologismo através da consciência histórica, de um mapeamento de suas origens, dos fatores influenciadores, poder-se-ia isolar um dos fatores descientífizantes e distanciar-se do “opiniismo” dos manuais de literatura dos séculos XVIII, XIX e da primeira metade do século XX:

Nos últimos 150 anos, a história dessa venerável disciplina tem inequivocamente trilhado o caminho da decadência constante. Todos os seus feitos culminantes datam do século XIX. À época de Gervinus e Scherer, de De Sanctis e Lanson, escrever a história de uma literatura nacional era considerado o apogeu da carreira de um filólogo. (JAUSS, 1994, p. 5)

Essa era, pelo menos, a intenção de Jauss ao propor a revisão das historiografias literárias tendo como ponto de partida a então nova abordagem da Teoria da Recepção (JAUSS, 1994, p. 5-9).

---

<sup>23</sup> Abordamos mais detidamente esta questão em *A consciência histórica na análise de romances históricos* (DELGADO, 2015a).

Fazer parte desse trabalho no que consta aos romances policiais de Henning Mankell nos é interessante, já que nos permitiria aceder com mais propriedade ao momento histórico em que as obras escolhidas por nós foram publicadas.

#### 2.1.7. Os problemas da Teoria da Recepção ou o engajamento inerente à ideia de distância histórica

A noção de distância histórica possibilita, como viemos dizendo, uma perspectiva distante do objeto, o que implicaria, imagina-se, uma melhor capacidade de observação e análise do tal objeto de estudo. Por outro lado, hemos de dizer, essa distância do objeto não finda somente na própria distância e ela não está isolada, porque junto vem certo engajamento. Esse engajamento a que nos referimos, e aqui estamos fazendo uma crítica que é nossa<sup>24</sup>, advém do fato de que uma nova perspectiva é sempre uma perspectiva que faz frente à anterior. Ainda que muitas vezes não a queira destituir, pode sim pelo menos almejar equiparar-se a ela na importância, quando não sobressair a ela. Isso significa então que o engajamento que subjaz por detrás da nova perspectiva vai na direção de uma desvalorização da abordagem metodológica da perspectiva anterior, mas não do caráter do desejo de verdade que assola a nova perspectiva.

Aqui temos, pois, uma contradição na Teoria da Recepção, de Jauss. De um lado, ele advoga a inacababilidade do conceito de passado acabado, distanciando-se, por lógica, da ideia de verdade dada. Por outro, não nega certa noção de alcance da verdade por meio do seu conceito de horizonte de expectativas, já que a óbvia necessidade de reconstrução tanto do horizonte do autor e da primeira recepção quanto do horizonte posterior do historiador se submete à ideia de acercamento real e não discursivo “daquilo que é no mundo”, e isso, em última análise, não deixa de ser uma procura pela verdade única das coisas.

Se, como dissemos, a reescrita da história literária por meio da Teoria da Recepção é uma tentativa científica discursiva de geração de saber sobre a literatura, é um contrassenso ter como premissa básica que, para a consecução da mesma reescrita, é preciso

---

<sup>24</sup> Mas também poderíamos nos referir à querela tão conhecida entre novos x antigos. Jauss (1994) aborda a questão em todo o seu texto, mas especialmente na tese 5 (p. 45-46). Ou então Bourdieu (1996a).

um acesso irrefutável às fontes, dados e documentos que perfazem o que se entende como horizonte de expectativas. Jauss tenta se defender desse problema no seguinte trecho:

Aquele que toma já por uma parcela da história da literatura uma tal série de fatos literários está confundindo o caráter de acontecimento de uma obra de arte com o de um fato histórico. Como acontecimento literário, o Perceval de Chrétien de Troyes não é “histórico” no sentido em que o é, por exemplo, a Terceira Cruzada, contemporânea à obra. Não se trata de uma *action* que, em função de uma série de premissas e motivações imperiosas, da intenção reconstruível de um ato histórico e de suas conseqüências inevitáveis e incidentais, se possa explicar como evento decisivo. O contexto histórico no qual uma obra literária aparece não constitui uma sequência factual de acontecimentos forçosamente existentes independentemente de um observador. O Perceval torna-se acontecimento literário unicamente para seu leitor, que lê essa obra derradeira de Chrétien tendo na lembrança as obras anteriores do autor, percebe-lhe a singularidade em comparação com essas e outras obras já conhecidas e adquire, assim, um novo parâmetro para a avaliação de obras futuras. Diferentemente do acontecimento político, o literário não possui conseqüências imperiosas, que seguem existindo por si sós e das quais nenhuma geração posterior poderá mais escapar. Ele só logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por elas retomada — na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la. A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria. (JAUSS, 1994, p. 26).

Seu maior êxito no trecho supracitado é diferenciar um acontecimento “histórico” de um acontecimento “literário”, adjetivando um como acontecimento factual e o outro como não. No entanto, no trecho que aqui ressaltamos novamente, “*O contexto histórico no qual uma obra literária aparece não constitui uma sequência factual de acontecimentos forçosamente existentes independentemente de um observador*” coloca em apuros a tentativa de diferenciação de um e outro, já que põe no observador o peso do acontecimento literário. O tal observador sobre o qual repousa a responsabilidade da acontecimentabilidade da literatura não é nada mais, nada menos que o leitor. É nele que o horizonte de expectativas se cumpre. Ora, o problema jaz no fato de que um horizonte de expectativas de recepção não se faz somente com um único leitor, e sim de vários, senão milhares. Isso faz com que, para

coadunar o que se entenderá por leitorado de um horizonte de expectativas (nas figuras dos leitores, dos críticos, de outros escritores), é necessário certo esforço estatístico, e por detrás de toda estatística está uma concepção de mundo racionalista (aqui no sentido de que a razão pode chegar ao *status rerum*)<sup>25</sup>. Porque, da mesma forma, se tampouco for assim, a ideia que se pode gerar de leitor a partir do horizonte de expectativas da recepção não poderia ser generalizada e, por conseguinte, não poderia ser usada para representar um possível leitorado que equivalha ao horizonte de expectativas de recepção.

Em outras palavras, com a maneira pela qual Jauss contempla a distância histórica e os horizontes de expectativas que definem essa distância, torna-se pouco factível sua consecução, pois ou é generalizante ao tomar um único leitor como a parte que representa o todo, ou é excludente ao tomar um todo miscigenado que esmaga as diferenças e impõe um modelo necessariamente escolhido.

De qualquer forma, essas críticas todas já se veem no detido trabalho de Zilberman (1989, especialmente p. 103-109) sobre Jauss e a Teoria da Recepção.

Uma vez levantadas essas críticas todas à Teoria da Recepção, abre-se o caminho para adentrarmos a “antítese” da nossa fundamentação.

---

25 Lemos em Kracauer (1995, p. 20): “Agora, as ciências comportamentais, cujo material se sobrepõe ao da história, inegavelmente produzem uma riqueza de 'leis' envolvendo dados historicamente significativos - um fato frequentemente ilustrado com referência às regularidades estatísticas na vida social”. Tradução nossa. O original é: “Now the behavioral sciences, whose material overlaps that of history, undeniably yield a wealth of 'laws' involving historically significant data – a fact frequently illustrated by reference to the statistical regularities in social life.”

## SEÇÃO 2 – ANTÍTESE

### 2.2. A teoria bourdieusiana

Para além das críticas aventadas por Zilberman (1989), ou conforme o que tentamos demonstrar nas páginas anteriores, nosso maior contraponto à Teoria da Recepção, ou pelo menos aquele que escolhemos como nosso maior contraponto, vem de Pierre Bourdieu por meio, dentre outras, de sua obra *As regras da arte* (1996a), da qual nós faremos uso extensamente daqui para frente.

Esta obra é central para a nossa análise, já que ataca a Teoria da Recepção, de Jauss, em seus pontos mais débeis, dando-nos a oportunidade de explorar essas fissuras metodológicas.

Quando dissemos ao longo deste texto que íamos contrapor Jauss com as críticas de Bourdieu, queríamos dizer, esclarecemos agora, que utilizaríamos as suas críticas ao historicismo, a Iser e a Gadamer como críticas aos fundamentos de Jauss.

A primeira crítica de Bourdieu que mencionamos aqui vai contra o essencialismo científico, no sentido já tematizado por nós da desconstrução do objeto acessível, quando tratamos do historicismo.

Se essas análises de essência concordam quanto ao essencial, e que têm em comum tomar como objeto, seja tacitamente, seja explicitamente (como as que se valem da fenomenologia), a experiência subjetiva da obra de arte que é a de seu autor, isto é, de um homem cultivado de certa sociedade, mas sem tomar nota da *historicidade* dessa experiência e do objeto ao qual se aplica. O que significa dizer que operam, sem o saber, uma *universalização do caso particular* e constituem por isso mesmo uma experiência particular, situada e datada, da obra de arte em norma trans-histórica de toda percepção artística. Calam-se, ao mesmo tempo, sobre a questão das condições históricas e sociais de possibilidade dessa experiência: com efeito, proíbem a si mesmas a análise das condições nas quais foram produzidas e constituídas como tais as obras consideradas como dignas do olhar estético; e ignoram na mesma medida a questão das condições nas quais se produziu (filogênese) e se reproduz continuamente no decorrer do tempo (ontogênese) a disposição estética que exigem. Ora, apenas essa dupla análise poderia dar conta tanto do que é a experiência estética quanto da ilusão de universalidade que a acompanha, e que é registrada ingenuamente pelas análises de essência. (BOURDIEU, 1996a, p. 320)

Como se pode ler no texto acima, a crítica de Bourdieu não vai somente contra o essencialismo no sentido de que ele pode ser resolvido por uma abordagem histórica do objeto, mas também naquilo que já apontamos anteriormente como a historicidade da historicidade. A nosso ver, Bourdieu, no trecho em questão, nos lembra que não é só o objeto que precisa ser colocado na história ou contextualizado; o agente que historiciza (leia-se o teórico, o pesquisador, o historiador, o sociólogo) também deve sê-lo.

Ao estender a segunda parte dessa crítica ao agente, submete-o às mesmas leis intrínsecas a que o historicismo submete a obra. Inevitavelmente nos força a olhar para a pessoa do agente: quem ele é? Uma resposta a essa pergunta gera, por conseguinte, mais questionamentos: de onde ele vem?; qual a sua história pessoal?; qual a sua profissão?; como ele se situa na sociedade em termos de classes e interesse?; qual seu nível de educação?

Tais questões sobre a pessoa real do leitor nos distanciam, invariavelmente, dos conceitos de leitores idealizados de Iser. Zilberman já havia atentado para essa falha, bem como Costa Lima na citação de Zilberman:

O sujeito leitor que emerge dos ensaios [de W. Iser] não é um indivíduo específico, historicamente situado, e sim uma mente trans-histórica cujas atividades são, ao menos formalmente, sempre as mesmas. (COSTA LIMA, 1979 apud ZILBERMAN, 1989, p. 103)

A saber, a de que o leitor de Iser (e aqui estendemos por nossa própria iniciativa ao de Jauss também) não era representativo de uma generalidade de leitores, de onde surge a crítica taxativa de Bourdieu. Cito novamente o trecho de Bourdieu em questão para pontualizar nosso raciocínio:

O que significa dizer que operam, sem o saber, uma universalização do caso particular e constituem por isso mesmo uma experiência particular, situada e datada, da obra de arte em norma trans-histórica de toda percepção artística. (BOURDIEU, 1996a, p. 320).

O reconhecimento, por parte de Bourdieu, da universalização do caso particular faz com que caia por terra um dos pilares mais importantes da Teoria da Recepção, já que ela está essencialmente apoiada na recepção, e a recepção, por sua vez, constituída de leitores.

Outra maneira de visualizarmos o mesmo problema levantado por Bourdieu é inspecionarmos a análise que ele faz das *Flores do Mal*, de Baudelaire, ou de *A educação sentimental*, de Flaubert. O leitor hipotético a partir do qual ele pressupõe estar fazendo a análise é, na verdade, um leitor altamente incomum. O homem burguês de classe média com educação superior, a que se refere e simula Jauss (1982) em *Le texte poétique et le changement d'horizon de la lecture*, não é representativo do leitorado em geral:

[...] eu parto não da ficção de um “leitor ingênuo”, mas da de um leitor contemporâneo, com cultura mediana, familiarizado com a poesia, sem no entanto ter uma formação de historiador da literatura nem de linguista, suficientemente inteligente por outro lado para se surpreender às vezes com o que lê e para transpor essa surpresa em um questionamento.<sup>xii</sup> (JAUSS, 1982, p. 101 apud BRUNET, 1983, p. 80)

Diríamos mais, inclusive. A imagem do “leitor contemporâneo, de cultura média, familiarizado com a poesia, sem ter formação de historiador, de homem das letras ou de linguista, suficientemente inteligente” que Jauss faz para si mesmo no texto citado, e que nos permitimos pressupor ser sua ideia de leitor para sua obra em geral, nem sequer, parece-nos, condiz com a realidade da maioria dos leitores, muito menos contempla especificidades culturais básicas, como, por exemplo, não ser o mesmo dizer “leitor contemporâneo brasileiro etc.” que dizer “leitor contemporâneo inglês etc.”, tanto quanto não é o mesmo dizer “leitor contemporâneo alemão etc.” ou “leitor contemporâneo sueco etc.”. Sem contar as diferenças socioeconômicas ou as questões de gênero (identidade e normatividade sexual), que por si só já abririam uma fissura metodológica bastante difícil de ser transposta.

Ora, se uma nova história da literatura deveria ser reescrita a partir da recepção, é imprescindível lembrar sempre que as recepções são constituídas por agentes historicizantes reais (pessoas de carne e osso), e assim como não há dois seres humanos iguais tampouco haverá dois agentes historicizantes iguais, ainda que estejam inseridos no mesmo contexto sócio-histórico e no mesmo campo de saber (o que, diga-se de passagem, também nunca é exatamente igual, porque as posições de poder nunca são inteiramente parelhas).

Por não poderem estar representados pelo ideal de Jauss, o leitorado geral deixa de ser refletido numa suposta análise recepcional da obra. A recepção que se faz é, pois, uma recepção específica que reflete um recorte ínfimo do que seria toda a possível recepção e todo o possível leitorado. Incorre-se à universalização de um caso particular, como exposto por Bourdieu.

Sendo assim, parte da Teoria da Recepção é desmontada por Bourdieu. E aqui temos diante de nós o primeiro de dois momentos importantes da nossa análise: a desconstrução da ideia de leitor de Jauss por parte de Bourdieu. Esta é a primeira greta metodológica imposta na nossa “tese” (Teoria da Recepção), na qual queremos inserir um desdobramento sociológico enviesado (“antítese”).

A sociologização da recepção e dos agentes historicizantes se faz premente, se formos levar em conta seriamente a crítica bourdieusiana da “universalização do caso particular” no que concerne ao problema do leitor. Para engendrar uma reescrita da história da literatura e germinar novas perspectivas de análise das obras literárias, seria preciso não só incluir a recepção como uma variável determinante nessa equação, mas também historicizá-la socialmente. Deparamo-nos, portanto, com a problemática sociológica de Bourdieu e seu instrumental teórico, do qual queremos utilizar-nos, e para tanto é preciso trazê-lo à tona. São quatro os conceitos que julgamos ser-nos úteis na nossa análise: *habitus*, campo, violência simbólica, hierarquia das estruturas sociais ou a escola e educação.

### 2.2.1. *Habitus*

O primeiro conceito de Bourdieu que queremos repassar é o que provavelmente mais se aproxima dos estudos literários no que diz respeito à sua composição, já que compartilha com o estruturalismo linguístico a noção de estrutura, é o do *habitus*, como já bem denota o título deste subitem.

*Habitus* são, nas palavras do próprio Bourdieu, “estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes”<sup>xiii</sup> (BOURDIEU, 1980, p. 88). Esta é



uma definição clássica no aparato crítico de sociólogo. Atentemo-nos em partes para essa definição.

“Estrutura” remete à ideia, já tida por Saussure e Barthes, daquilo que jaz por detrás de um conjunto e o organiza. No caso de Bourdieu, a estrutura é estruturada porque ela se dá pela socialização, sendo “social” entendido como por meio das pessoas com quem se convive, via costumes, hábitos e outros fatores sociais encontrados na sociedade como um todo, mas também em um ou nos diferentes grupos pelo qual o agente social (no caso, as pessoas) acaba transitando. Ou seja, nós adquirimos uma estrutura que já é estruturada previamente a nós pela sociedade.

Por outro lado, a mesma estrutura é estruturante porque ela é geradora de um sem-fim de outras práticas sociais. A estrutura, ainda que tendo sido estruturada pela sociedade, serve como um motor para novas ações do agente que está imbuído daquela estrutura, de forma que, na grande maioria das suas atitudes diante e na sociedade, pode-se encontrar o eco da estrutura.

O *habitus* age, pois, como disposição(ões) no agente social, o que permitiria compará-lo com a noção de língua. Mesmo havendo um número finito e restrito de regras gramaticais numa dada língua, isso não impede que o falante tenha para si uma infinidade de frases perfeitamente gramaticais que possam se adaptar às distintas situações sociais em que ele se encontre.

Outra característica do conceito de *habitus* é o que Bourdieu chama de histerese. O termo, emprestado da física, refere-se à propriedade de certos materiais ou sistemas de tenderem a permanecer no mesmo estado mesmo depois que a causa exterior de mudança que tenha eventualmente produzido tal mudança não esteja mais em ação. Exemplificamos: havendo um compartimento cujo conteúdo seja água, submetemo-lo a uma fonte de calor externa (causa externa de uma mudança que se produzirá). A água, antes numa temperatura ambiente, digamos A, aquece-se até uma temperatura de fervura, diga-se B, alterando o comportamento das moléculas de água, que começarão a evaporar. Mesmo que em determinado momento interrompamos a fonte de calor externo, o conteúdo tenderá a continuar no mesmo processo de mudança que está no processo de se produzir até que outros fatores ajam sobre ele. Não se trata aqui de que a água vá evaporar toda sem a fonte de calor,

mas daqueles poucos segundos após a fonte de calor ter sido desligada em que a evaporação continua até a temperatura baixar e o sistema se reequilibrar.

Ora, pois, Bourdieu tomou emprestado esse conceito e se apropriou dele para cunhar a “histerese do *habitus*”, conceito que determina certa tendência do indivíduo de preservar ao longo do tempo as disposições adquiridas pela socialização. Isso quer dizer que um certo agente social poderá, em uma situação social inesperadamente prolongada, por força do hábito, preservar certas disposições sociais inerentes (estruturadas) suas. Esse eco das disposições sociais podem agir, como dissemos, como aquele sistema subjacente que influencia, marca e muitas vezes determina as práticas sociais (dentre elas, o ato da recepção), como também pode, em outros casos, culminar em uma inadaptação temporária ou permanente. Um exemplo bourdieusiano clássico de histerese na literatura é Dom Quixote, que, sofrendo da histerese do *habitus* já não mais vigente da cavalaria, acaba mantendo o mesmo *habitus* em jogo (ao julgar-se um cavaleiro, ao acometer contra os moinhos de vento, ao lutar contra inimigos inexistentes) mesmo não havendo mais uma situação social que comporte o velho *habitus*.

Outra característica do *habitus* é o que Bourdieu chama de transponibilidade (*transposabilité*, em francês). O conceito se remete ao fato de que as diferentes disposições do *habitus* adquiridas por diferentes atividades sociais são transpostas umas às outras. Por exemplo, as disposições de um *habitus* familiar se transpõem, traspassam, influenciam as disposições de um mesmo agente no seu âmbito profissional, bem como as disposições profissionais do mesmo agente social traspassam ou se transpõem sobre sua relação conjugal. Digamos que um sujeito A vem de família homonormativa e, portanto, no caso específico, em seu ambiente de trabalho, não tolera qualquer tipo de machismo, sendo por ambos motivos estigmatizado, tanto por sua história de fundo homonormativa quanto por sua intolerância ao machismo. Ou um certo sujeito B, professor universitário, que transpõe para a sua relação conjugal parte da intelectualidade necessária para o seu fazer profissional.

Ainda segundo Bourdieu, especialmente na sua obra *La distinction* (1979), é o estilo de vida o que une as diferentes disposições do *habitus*, sendo, por sua vez, os estilos de vida fundados pela classe social. Classe social, aqui entendida não somente como classe A, B,

C, D ou alta, média e baixa, mas também pelo grupo social cujo conjunto de atividades sociais é reflexo e parte sua.

O estilo de vida é, portanto, o que coaduna as disposições dos diferentes *habitus* e que permite que se transponham entre si.

Um último conceito importante que advém do *habitus* é a noção de *illusio*. *Illusio* seria então a crença que faz com que os agentes sociais acreditem que uma atividade social é importante e que vale a pena lutar por ela. Ela vai contra a ideia utilitarista do homem racional e/ou econômico de Pareto, que dizia que o homem maximiza a sua satisfação por meio de seus recursos, bem como é capaz, com sua razão, de analisar e prever as melhores situações possíveis com o intuito de tomar as melhores decisões para maximizar sua satisfação.

Para Bourdieu, essa concepção acaba resumindo os interesses dos agentes sociais ao material ou ao dinheiro e não reflete a complexidade da sociedade. Diferentes agentes sociais em diferentes campos sociais podem e têm diferentes interesses. Um político almeja o poder; um empresário, lucro; um artista, prestígio. Tentando resolver esse problema de que nem sempre os agentes sociais possuem os mesmos interesses, e que isso se dá não somente conforme o indivíduo, e também conforme a estrutura e o campo, Bourdieu cunhou a *illusio*:

[...] poderia significar estar no jogo, estar envolvido no jogo, levar o jogo a sério. A *illusio* é estar preso ao jogo, preso pelo jogo, acreditar que o jogo vale a pena ou, para dizê-lo de maneira mais simples, que vale a pena jogar [...] *Illusio* [...] é dar importância a um jogo social, perceber que o que se passa aí é importante para os envolvidos, para os que estão nele [...] É 'estar em', participar, admitir, portanto, que o jogo merece ser jogado e que os alvos engendrados no e pelo fato de jogar merecem ser perseguidos; é reconhecer o jogo e reconhecer os alvos [...] (BOURDIEU, 1996b, p. 139-140).

Como não poderia deixar de ser, a *illusio* é adquirida socialmente, seja herdando pelo *habitus*, seja incorporando-a ao adentrar no campo. Os agentes sociais aprendem, pois, que as lutas a que se submetem são importantes porque assim lhes foi ensinado, de forma que os interesses sociais são, para Bourdieu, crenças inculcadas e validadas pelos grupos sociais, hierarquias e estruturas que cercam e compõem os agentes.

### 2.2.2. Campo

A teoria dos campos, de Bourdieu, também é importante para nossa análise, ainda que para falar dela precisemos de menos conceitos adjacentes que para explicar o *habitus*.

Para Bourdieu, a sociedade como um todo é entremeada por diferentes campos (cultural, artístico, econômico, cultural, religioso, etc.), que por sua vez são cada um deles estruturados por suas próprias lógicas. Os campos também são determinados pelas lutas (*enjeux*) e troféus (*atouts*) que lhe são inerentes, dos quais se vale todo e cada agente social para posicionar-se. As distintas posições sociais dentro de um mesmo campo demarcam diferentes poderes simbólicos. Por exemplo: no cenário universitário intelectual, um aluno de graduação tem menos poder simbólico que um professor doutor, pois suas posições dentro da hierarquia específica do campo (no caso de que haja hierarquia) são diferentes. Tal poder simbólico afere certos direitos a um que o outro não tem.

O campo, qualquer que seja ele, é um espaço social inserido dentro de uma ou várias sociedades. Por assim ser, o campo oferece distintas posições para os seus agentes, que, para se inserirem, precisam: em primeiro lugar, aceitar a lógica específica do campo (com suas lutas e troféus), desejar a sua sobrevivência e atuar pela sua manutenção; e, em segundo lugar, possuir interesses em comum com seus pares, ainda que cada agente social, devido à sua posição específica dentro do campo, também tenha interesses pessoais em jogo. Outro exemplo, ainda dentro do âmbito universitário intelectual: um mestrando, ao defender sua dissertação, aceita as lógicas internas do campo universitário em que se insere, bem como os professores que o “qualificam”. Ambos agentes, professores e mestrando, desejam a sobrevivência do campo, já que ele os faz persistirem como tais (o mestrando como futuro professor, os professores como o que eles já são), e fazem a manutenção do campo (o mestrando, ao escrever seu trabalho de mestrado, submete suas ideias diante do campo, na figura dos professores, detentores de um poder que ele ainda não tem, ao mesmo tempo que é autorizado e ratificado pelo campo, que lhe outorga certo poder simbólico, o do título de mestre). Os agentes sociais de cada campo possuem em comum, pois, os mesmos interesses, o que acaba sendo também a comunhão da mesma *illusio*.

### 2.2.3. Violência simbólica

A noção de violência simbólica se disseminou com a obra de Bourdieu *La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*, de 1970, coescrito com o sociólogo francês Jean-Claude Passeron. Versa sobre a violência que sofre um agente social ao interiorizar a dominação social inerente da posição que ele ocupa no campo específico em que se encontra, bem como na sua posição social em geral. Bourdieu chama essa violência de infraconsciente, porque ela se dá não de indivíduo a indivíduo, mas sim de maneira estrutural (a partir da estrutura), ou seja, de posição social a posição social. Isso significa que a violência não é consciente por nenhum dos agentes (aquele que impõe e aquele a quem ela é imposta). A violência existe, pois, porque ela não é percebida pelos agentes, violência que se faz via capitais (simbólico, econômico) dos agentes inseridos na estrutura. Os mesmos agentes, por um princípio do seu *habitus*, mas também devido a certos interesses comuns dos diferentes campos, reproduzem e regeneram a violência das suas posições.

Não é de menos valia dizer que a violência simbólica gera um sentimento de inferioridade (quando não de insignificância ou de não pertencimento) nos agentes submetidos à violência, especialmente porque tal violência não é sabida como tal e sim inerente às estruturas. Engendra esquemas inerentes de hierarquia nos grupos sociais, que muitas vezes são o próprio campo.

### 2.2.4. Hierarquia das estruturas sociais ou as escolas e a educação

Ainda na mesma obra coescrita com Passeron, Bourdieu (1970) desenvolve a ideia de que a escola e o sistema educacional são legitimadores e reprodutores das hierarquias sociais preexistentes.

Em outras palavras, o sistema educacional reproduz a hierarquia e, por conseguinte, os valores da classe dominante e legitima essa hierarquia, aferrando-lhe duas crenças, a de que a educação é neutra e de que ela é independente. O sistema mascara a sua

parcialidade, que visa à reprodução dos valores culturais predominantemente burgueses, e os inculca de cima para baixo na estrutura por meio da violência simbólica e da herança dos capitais culturais.

Ora, um aluno procedente da classe dominante terá como herança um capital cultural mais apto à execução do seu sucesso dentro da hierarquia, ao passo que um aluno de uma classe baixa, por não possuir o mesmo capital, terá sempre desvantagem, o que acabaria reproduzindo sua história social de fracasso. O filho de uma lavadeira e de um operário, por serem os pais dele da classe dominada (logo agentes sociais em posição desprivilegiada), herdaria um capital cultural ínfimo se comparado com o capital de um filho de pais da classe dominante, de forma que a ausência de seu capital cultural, ou o parco dom que lhe é dado, renova na escola, por meio de notas baixas e piores diplomas ao longo de sua carreira estudantil, a sua posição na hierarquia.

#### 2.2.5. Bourdieu e a literatura

Uma vez explanados rapidamente aqui os conceitos centrais que utilizaremos na nossa análise, passamos às relações que Bourdieu tem com a literatura, área específica do nosso objeto de estudo.

Em *As regras da arte* (1996a), Bourdieu toma como seu objeto *A educação sentimental*, de Flaubert, e procura fazer um extenso mapeamento não só do campo literário da obra, mas também mostrar como a obra por si só já reflete em seu bojo a dinâmica de lutas e troféus do campo literário francês da época. Delimita possíveis limites do campo, seus agentes mais proeminentes, instituições com forte poder simbólico, *habitus* dos escritores inseridos no campo, etc. O trabalho empreendido pelo sociólogo é extenso e aprofundado e poderíamos ocupar aqui páginas e mais páginas trazendo à luz suas especificidades e imaginando como elas poderiam ser-nos úteis quando da execução do nosso plano de trabalho. No entanto, não julgamos necessário dar tantos passos, uma vez que somente com o vislumbre dos seus conceitos básicos já podemos parar, colocar-nos à margem do método e nos questionarmos.

Policial e recepção

Que nos permitamos agora fazer um parêntese a este trabalho.

## INTERLÚDIO TEÓRICO

Vamos supor que acatássemos de olhos fechados as premissas metodológicas da “ciência das obras<sup>26</sup>” e nos puséssemos ao trabalho agora mesmo. A primeira tarefa que nos daríamos seria angariar dados pessoais do nosso autor principal (Henning Mankell) com o intuito de ter o panorama mais amplo possível de sua vida, já que o quê, o como e o onde viveu seriam fatores que determinariam muitos dos seus *habitus* e campos em que se inseriu. Não poderíamos, por motivos óbvios, por querermos ter uma ideia ampla dele, restringir-nos somente à sua pessoa, mas teríamos que ir até seus pais e avós, já que parte do que o dispõe na estrutura social adviria do capital cultural, e por que não econômico, que lhe foi herdado.

Sendo assim, teríamos que organizar uma série de dados biográficos que fossem de relevância para tal fim:

Henning Georg Mankell nasceu em Estocolmo, no dia 3 de fevereiro de 1948. Faleceu em Särö, sudoeste da Suécia, em uma casa própria, no dia 5 de outubro de 2015. Seu pai foi Ivar Henningsson Mankell (1906-1972), juiz. Sua mãe Birgitta Bergström (1922-1976), seus irmãos por parte de ambos os pais foram Helena (1942-) e Gustav (1949-).

O pai de Henning Mankell, Ivar Henningsson Mankell, possuía esse nome do meio justamente porque era filho de Henning Mankell avô (1868-1930), que por sua vez foi um compositor para piano famoso na Suécia.

Henning Mankell avô era filho de Emil Theodor Mankell (professor da escola secundária) e Sofia Amália Häggström.

Sofia Amália, a avó do nosso autor por parte de pai, era sobrinha de Zacharias Häggström (1787-1869), dono de uma imprensa e editor de livros. Dentre os autores que Zacharias editou na Suécia do século XIX, estavam Walter Scott (traduzido por Lars Arnell, alto oficial do exército sueco), Lorenzo Hammaršköld (filósofo e historiador da arte), Julia Nyberg a.k.a Euphrosyne (escritora sueca membro da Academia Sueca de Literatura), e o alemão Scheleiermacher. Zacharias também era amigo de infância de Anders Magnus Strinnholm, outro membro da Academia Sueca de Literatura.

---

<sup>26</sup> O termo é do próprio Bourdieu (1996a, p. 9).



Henning Mankell avô tinha como tios por parte de pai a Abraham Mankell (1802-1868), profícuo historiador da música com mais de 22 obras publicadas, e Julius Mankell (1828-1897), militar e político liberal.

Henning Georg Mankell, escritor e cujos livros são objeto de estudo deste trabalho, foi casado três vezes. A primeira, com Ulla Blom Ivarsson, durante os anos 1980 e 1981, com quem teve um filho chamado Jon Mankell. O segundo casamento foi com Kari Eidsvold-Mankell, de 1987 a 1997. O terceiro e último se deu com Eva Bergman (1998-2015).

Eva Bergman é uma dos sete filhos do diretor de cinema Ingmar Bergman (1918-2007). Eva, como o pai, também é diretora de cinema e de teatro. Dirigiu sete filmes, quatro peças de teatro e recebeu sete prêmios por suas obras. Seus irmãos são: Lena Bergman (1943-), atriz de peças infantis, atuou em dois filmes do pai, editora do jornal infantil *Glöd*; Jan Bergman (1946-2000), diretor de cinema e teatro (antes de seguir os passos do pai, era maquinista de trem); Mats Bergman (1948-), ator de teatro e cinema, atuou em mais de 60 filmes, na série sueca Wallander ele interpreta o técnico criminal Nyberg, foi casado com Anna Bergman, nascida Jurell (cenografista e autora de dois livros infantis); Anna Bergman (1948-), atriz; Maria von Rosen (1959-), filha bastarda e coautora de um livro sobre o pai; Daniel Bergman (1962-), diretor de cinema que, em 2002, depois de filmar um documentário sobre socorristas de ambulância, decidiu virar enfermeiro; e Linn Ullman (1966-), escritora e jornalista, possui sete livros publicados, participou de quatro filmes, sendo dois com o pai e dois com o premiado diretor Jan Troell.

Linn é filha da atriz nipo-sueca Liv Ullman (1938-). Linn também é casada com o premiado escritor norueguês Nils Fredrik Dahls, que recebeu, em 2002, o prêmio literário Bragepriset<sup>27</sup>, mesmo prêmio que o escritor Karl Ove Knausgård recebeu em 2009 pelo seu *Minha luta*.

Ingmar Bergman, sogro de Mankell, é por si só uma figura conhecida no mundo artístico internacional e não precisa de apresentação. O peso que o seu nome traz a uma rede de contatos seria inegável. Mas se fôssemos nos ater um pouco a ele e ao seu entorno, traríamos os seguintes dados.

---

27 Em termos de alcance e importância dada pelo campo, assemelha-se ao brasileiro Jabuti.

Ingmar Bergman foi um diretor sueco consagrado, autor de mais de 30 filmes, 130 peças de teatro, foi autor de mais de 20 livros, cerca de 10 dramas teatrais. Sobre ele existem por volta de 30 livros escritos somente em sueco. A lista de dados que se pode levantar sobre Ingmar Bergman é simplesmente extensíssima.

O filho de Henning Mankell escritor, Jon Mankell, é produtor de cinema e esteve na equipe de produção de todos os filmes da série sueca Wallander, bem como nos da trilogia Millennium, de Stieg Larsson.

Com o pouco que vimos até aqui, poderíamos dizer que o escritor sueco Henning Mankell, antes de mais nada, teria herdado dos Mankell um considerável capital cultural. Provinha de uma família burguesa de renome, cujos integrantes, muitos deles, eram figuras de grande capital intelectual na sociedade sueca. Após seu terceiro casamento, com Eva Bergman, teria adicionado ao já imponente capital intelectual o já consolidado capital artístico da família Bergman.

Para completar um mapeamento biográfico mínimo, não deveríamos deixar de agregar outras relações que não as familiares. Certamente houve relações profissionais ou de amizade que contaram a favor da carreira de Mankell como escritor no campo literário<sup>28</sup>. Pessoas que fizeram diferença desde suas posições no campo de poder do campo literário, seja pela afinidade pessoal que nutriram com Mankell, seja por interesses outros oriundos de suas posições no campo. Aqui estamos falando de editores, críticos, jornalistas, revisores, tradutores, jurados de prêmios, primeiramente na Suécia e posteriormente na Alemanha e Inglaterra.

Atendo-nos antes à Suécia, vale lembrar que, dos 12 livros da série Wallander (série de romances policiais de Mankell), os nove primeiros foram publicados pela Ordfront Förlag, que é o braço editorial da Ordfront. A Ordfront é “uma associação de filiação política e religiosa, cujo objetivo é estabelecer um amplo debate social, promover a democracia e a igualdade entre os seres humanos”<sup>xiv</sup>.

Hoje em dia está sediada em Estocolmo, mas foi fundada originalmente no povoado de Barnhult, nas aforas de Eneryda, em Småland, sul da Suécia. Surgiu como um

---

28 E teatral, já que Mankell também foi autor e diretor de peças teatrais.

coletivo que se autodenominava “imprenta e editora socialista”<sup>xv</sup>. Dentre os primeiros trabalhos publicados pelo então coletivo socialista, encontram-se:

- Albânia: um livro sobre a luta do povo albanês pela libertação e reconstrução revolucionária da Albânia<sup>xvi</sup>;
- Countermass: um jogo divertido em texto e imagens sobre os capitalistas e suas propriedades sociais-democratas<sup>xvii</sup>;
- O levante começou: uma coleção de canções socialistas que se pode cantar em grupo<sup>xviii</sup>;
- Capitalismo e drogas: para manter o poder, os capitalistas expandem os métodos de violência estatal – o tráfico de drogas faz parte dessa violência<sup>xix</sup>;
- Cuba para iniciantes: ilustrações que retratam a história de Cuba desde a sangrenta conquista espanhola até a Revolução de 59 e os esforços para construir uma Cuba socialista<sup>xx</sup>;
- O caminho para a guerrilha: uma série sobre a luta para a libertação em Angola<sup>xxi</sup>.

Atualmente, a Ordfront possui: uma revista editada sete vezes ao ano sobre cultura e atualidades com linha editorial abertamente de esquerda, a *Ordfront Magasin*<sup>29</sup>; a revista em quadrinhos *Galago* (no formato da extinta *Mad*), que por sua vez tem um braço editorial de quadrinhos; um prêmio em prol da democracia, o Ordfronts demokratipris; um clube do livro chamado Bokfront; e a editora Ordfront Förlag, com uma linha editorial bastante ampla mas que não abre mão do engajamento de seus autores para com questões sociais.

Alguns autores publicados pela Ordfront Förlag são: o jornalista e documentarista Gellert Victor Tamas (sobre a apatia cultural na Suécia atual); Noam Chomsky; a jornalista Katarina Bjärvall (sobre o *status quo* da sociedade sueca atual e consumismo); o jornalista correspondente de guerra australiano John Pilger; as escritoras e ativistas Susan Nathan (sobre Israel) e Naomi Klein (direitos humanos); a escritora e ativista indiana Arundhati Roy; o historiador, escritor e ativista paquistanês Tariq Ali; e a poeta polonesa Wislawa Szymborska (ganhadora do prêmio Nobel de Literatura em 1996).

---

29 Site da revista está disponível em: <<https://omlinemagasin.se>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

Como se pode notar com essa rápida pincelada sobre a Ordfront Förlag e sabendo nós do conteúdo de crítica social dos romances policiais de Mankell<sup>30</sup>, não seria de se estranhar que ele tenha saído publicado por esta editora. Claro está que, para atestar certa afirmação de maneira contundente, precisaríamos fazer também um mapeamento das diferentes editoras suecas (e posteriormente das alemãs e inglesas por onde suas traduções despontaram) e entender se haveria tal disposição seletiva da escolha da editora/autor quando confrontada com as outras possibilidades de publicação então vigentes.

Ou seja, teríamos que fazer um mapeamento tal do campo literário sueco (e depois alemão e inglês, se fosse o caso) ao redor de Mankell, inspirando-nos no exemplo de Flaubert tecido por Bourdieu em *As regras da arte* (1996a), que nosso trabalho tomaria dimensões não imaginadas por nós.

Aqui, pois, chega o momento em que nos deparamos com o impasse central da nossa proposta de trabalho, com os problemas que advêm desse impasse e com o erro metodológico que cometemos. Permitam-nos uma explicação mais detalhada.

Se fôssemos seguir a metodologia proposta por Bourdieu para examinar o campo literário no qual se insere Henning Mankell e a partir dele tentarmos antever alguma análise do funcionamento da transformação do gênero literário em função da recepção, teríamos que empreender o que fomos elencando acima (mapeamento biográfico aprofundado, mapeamento do campo literário em termos de editoras, editores, críticos, outros escritores, demais profissionais com posição de importância no campo literário) e para isso seria necessário muito mais tempo do que tivemos e ainda temos diante de nós. Talvez tudo isso até fosse escopo de um doutorado. Pela quantidade de dados e documentação a ser levantada, bem como o trabalho exaustivo com as fontes, muito provavelmente fosse para um doutorado, daqueles que podem ser profundos porque abrangentes.

O primeiro erro nosso foi então que não soubemos medir o tamanho da nossa passada nem a distância que teríamos que percorrer. Mesmo que não tivéssemos nos perdido nesse imbróglia metodológico, não teríamos tido tempo de executar nem metade, e com sorte um terço, do levantamento de dados e muito menos de uma compilação relevante. Isto é, o

---

30 Conteúdo a que ainda não nos dedicamos neste trabalho, mas que será devidamente contemplado mais adiante. Atentemo-nos somente ao fato de os romances policiais da série Wallander terem todos um cunho de crítica social e delação de injustiças infringidas contra os direitos dos seres humanos.

nosso primeiro erro impossibilitou-nos a nossa primeira ideia de tarefa. No entanto, e nem tudo está perdido, ele nos fez darmos conta do segundo erro que estávamos cometendo. O trabalho que queríamos fazer, e que muito provavelmente só caberia em um doutorado, estava no limiar entre a história e a sociologia. Não seria um doutorado em literatura *ipsis litteris*. Nós estaríamos no lado de lá da linha.

A principal questão, pois, que fomos nos colocando à medida que fomos redigindo nossa fundamentação teórica e burilando nossa metodologia foi “onde está a literatura nisso tudo?” Nossa pergunta pode parecer tola à primeira vista, mas *acreditamos* que ela possui fundamento quando colocada diante da práxis da pesquisa em literatura.

Vejamos. Se o nosso trabalho, para além da fundamentação teórica, se contivesse no mapeamento dos agentes sociais imersos no campo literário e das possíveis forças dispostas atrás de cada evento literário (no sentido histórico de um fato) e tentássemos encontrar o espaço de Mankell e suas posições no campo ao longo do tempo, teríamos, com sorte, um trabalho sócio-histórico como o de Bourdieu (1996a) ou, para citarmos um exemplo mais próximo de nós, o de Benthien (tese de doutorado de 2011 sobre os diálogos entre latinistas, helenistas e sociólogos durkheimianos na França de 1898-1920), professor do departamento de história aqui da nossa universidade. Ambos são trabalhos que impressionam pelo fôlego e pelo rigor científico. No entanto, o primeiro é um trabalho de sociologia e o segundo, um do cruzamento de história e sociologia. Qual a garantia, pois, que nosso trabalho não seguiria o mesmo percurso de um ou outro e não responderia por sociologia ou história social?

Poderíamos muito bem agora trazer à baila a questão da interdisciplinaridade nas ciências, tão em voga em um cenário em que as ciências ditas humanas têm cada vez mais seus limites interpostos entre si. Sociologia com história, literatura com psicanálise, história com literatura, filosofia e literatura etc.

A interdisciplinaridade nos estudos literários, desde o último século, tem, aparentemente, sido a pedra de toque que tem ditado os estudos teóricos em literatura. Melhor dito, no último século tem se deixado ver que a pedra de toque dos estudos literários há muito não jaz mais somente na ingênua interpretação dos textos do passado não tão longínquo. Inúmeros conceitos-chave para o que era o trabalho então deixaram de ser intocáveis e

impenetráveis. A ideia do acesso irrestrito ao objeto se perdeu (falamos disso já anteriormente). A ideia do sentido único e imutável de um texto também se esfarelou. A imparcialidade do produtor de conhecimento foi completamente substituída pela inevitável parcialidade supostamente consciente do pesquisador (pensamos aqui nos primeiros questionamentos teóricos no momento de nascimento da antropologia).

Da mesma maneira, certas perspectivas de estudo literário que antes eram vigentes hoje já não são mais. O biografismo da época dos românticos alemães, que se indagavam acerca das inspirações de Goethe em determinado dia da sua vida, deixaram por completo de ser interessantes. O ramo da história da literatura, como a crítica Jauss (1994), perdeu seu valor científico acumulador. Aliás, quase qualquer valor enciclopédico por si só deixou de ser admirado (muito embora a erudição ainda tenha peso simbólico nas lutas e posicionamento social dentro do campo literário).

O que parece contar pontos no campo acadêmico dos estudos literários atualmente é o discurso que se pode enunciar acerca das possíveis relações que os objetos estéticos da literatura estabelecem com outras áreas da ciência, como as que já citamos acima. Nós entramos exatamente aí. O discurso que deveríamos empreender, se fôssemos fazer um trabalho sobre o campo literário de Henning Mankell, seria o das linhas de força que o campo pode exercer sobre (a manutenção d') o gênero via recepção.

Antes de continuar, estanquemo-nos um pouco aqui e releiamos essa frase. Ela pode nos mostrar algo: “... as linhas de força que o campo pode exercer sobre o gênero”. Pensemos na ordem em que essa frase se nos apresenta: linhas de força *externas* que exercem impacto determinante sobre um procedimento *interno*. Mais uma vez, em outras palavras: fatores externos sociais de caráter muito provavelmente cerceantes que exercem impacto sobre um ou uma série de objetos estéticos literários que são oriundos de um processo de criação artística supostamente de caráter livre.

A direção, portanto, que nossa análise tomaria seria a de encontrar um determinismo social e/ou sociológico em detrimento da voz pessoal e liberdade do agente criador. Ora, a crítica a respeito do determinismo social na obra de qualquer cientista social não é nova. Há quem diga que um possível determinismo na obra de Bourdieu, na verdade, seja um idealismo realista (BOUVERESSE, 2004). A nosso ver, porém, a crítica ao

determinismo não deixa de ter seu peso, ainda mais se utilizada e confrontada com a literatura.

Jauss (1994) já havia tecido sua crítica ao marxismo, no sentido de que é vão esperar avaliar uma obra somente pelo testemunho que ela pode dar sobre a sociedade em que foi tecida. Sua crítica se dirigia especialmente a Lukács:

Contudo, a heterogeneidade do simultâneo não constitui a única dificuldade não superada pela historiografia literária marxista. Esta, vendo-se constrangida a medir o grau de importância de uma obra literária em função de sua força testemunhal relativamente ao processo social, e sendo incapaz de extrair daí quaisquer categorias estéticas próprias, permaneceu, de um modo geral — e sem o admitir —, presa a uma estética classicista. Isso se revela não apenas nos apriorismos da crítica literária de Georg Lukács, mas, ainda em maior grau, na construção de cânones, comum a todas as escolas marxistas e obrigatória até pouco tempo atrás. O conceito de arte clássica, tomado emprestado a Hegel e absolutizado, resultou em que toda a literatura moderna que não se deixava apreender segundo o princípio da identidade entre forma e conteúdo teve de ser desqualificada como arte degenerada da burguesia decadente. (JAUSS, 1994: 16-17)

A esperança em um viés marxista de análise da literatura perdeu seu poder justamente pelo seu caráter demasiadamente enviesado. Que a literatura reflita unicamente os conflitos de classe no bojo da sociedade contemporânea ao livro e que não passe de testemunho da burguesia decadente em ascensão é por demais maniqueísta para uma análise dos objetos estéticos oriundos de um processo criativo. Isso não quer dizer, contudo, que trabalhos primorosos, ainda que enviesados, não tenham sido feitos. Citamos, a título de ilustração, o memorável e impressionante *Delícias do crime: história social do romance policial*, de Ernst Mandel, em que faz uma análise de como o romance policial reflete os mecanismos de manutenção do *status quo* do Estado a partir do papel social do policial e do bandido.

Não temos, pois, por que esconder que nos deparamos com esse impasse e ficamos em dúvida como proceder. Se atacamos em prol da constituição do campo literário do nosso autor, damos um passo na direção de um trabalho sociológico, o que nos pareceria ótimo se estivéssemos inscritos em um programa de pós-graduação em sociologia. Como

então distanciar nossa questão desse limiar tão tênue da interdisciplinaridade com a sociologia e a história sem perder de todo o nosso método e dando-lhe um cunho de estudos literários?

Ora, se por um lado dizer que a literatura como somente um testemunho acerca da sociedade real em que vive o autor é uma análise que não contempla a complexidade do fenômeno literário em si mesmo, motivo pelo qual se rechaçam as análises marxistas e por conseguinte haveria certa ojeriza às análises sociológicas por seu cunho determinista, que sufocaria a liberdade criativa dos autores, por outro lado pressupor que a sociedade, o contexto do autor, da obra e os acontecimentos reais de sua vida não tenham impacto e não repercutam no que ele escreve seria, primeiro, uma ingenuidade e, depois, um retorno ao essencialismo do objeto estético. Sendo assim, qual é a melhor perspectiva?

A discussão a respeito da Teoria da Recepção, de Jauss, que viemos empreendendo no começo deste trabalho, pode nos ajudar a pensar no melhor caminho. Porque, rememoremos, se há algo a respeito do conceito de consciência histórica e da retomada do passado que tem um peso diferenciado como alicerce na nossa explanação é justamente a ideia de que toda análise é datada e possui um composto sócio-histórico (dentre outros tantos), de forma que toda e qualquer análise, quando vista desde a esteira das séries históricas, é passível de ser historicizada e, portanto, de ser reanalisada a partir de outro momento cuja consciência histórica será também diferente.

Em outras palavras, quando dizemos “a melhor perspectiva” não podemos pensar “melhor” como uma posição acima das outras à disposição, mas como uma escolha cujos resultados esperados, acredita-se, sejam mais aptos a engendrar o discurso pretendido.

Aqui, precisamos jogar uma luz sobre os termos que decidimos empregar: “escolha” e “acredita-se”. A escolha que um pesquisador faz para abordar o objeto de sua pesquisa é baseada em uma crença que ele tem de que o que ele desenvolverá tem valor, dirá algo relevante a respeito e, portanto, poderá aportar algo para a discussão na qual ele adentra. Bem, essa escolha com base em uma crença não é justamente o que Bourdieu chamou de *illusio* e que nós abordamos no capítulo 2.2.1 intitulado *habitus*?

A *illusio* do campo acadêmico dos estudos literários permite-nos dar-mo-nos conta de que há um ato de fé do pesquisador para com o seu trabalho. O nosso, pois, é de que possamos falar algo a respeito da manutenção do gênero literário via recepção estando nós



relativamente antes da linha limítrofe dos estudos literários com a história social ou com a sociologia. E como então nos mantemos do lado de cá dessa linha da forma menos problemática possível? Enfocando-nos no texto, é a resposta que nos damos.

### SEÇÃO 3 – SÍNTESE

#### 2.3. A produção da recepção literária – Manon Brunet

Na nossa tentativa de amalgamar teorias e metodologias, começamos tecendo uma tese de caminho desde a Teoria da Recepção, de Jauss. Nós a contrapusemos com uma antítese da teoria sociológica de Bourdieu para abordagem de obras de arte. Trouxemos à baila conceitos que, esperamos, nos servirão para o nosso estudo de caso. Por fim e como prometido, desejamos apresentar a síntese desse percurso teórico-metodológico com um artigo de Manon Brunet, publicado pela revista *Études Françaises*, da Universidade de Montreal. Intitulado *Pour une esthétique de la production de la réception* (BRUNET, 1983), o artigo, que integra sua pesquisa de doutorado, explana longamente o procedimento utilizado por Jauss em *Postface à De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe*, texto contido em *Pour une esthétique de la réception* (JAUSS, 1975).

Primeiramente, Manon Brunet aborda a problemática ao redor da recepção, dando ênfase à dificuldade de se acessar hermeneuticamente o efeito estético de uma obra. De acordo com Brunet (1983, p. 66-67), “Jauss também fracassa em certa medida com a sua própria tentativa de reconstrução do objeto literário como totalidade concreta, e por conseguinte na própria elaboração das bases metodológicas necessárias para uma história literária total (heterônima)”<sup>xxii</sup>.

Para Manon Brunet, o próprio Jauss teria reconhecido parte das incapacidades da sua teoria. Manon Brunet (1983, p. 67) cita Jauss: “[...] A estética da recepção é somente 'uma reflexão metodológica parcial, passível de ser associada à outras’”<sup>xxiii</sup>. Com esse reconhecimento do teórico alemão, Manon Brunet se sentiu autorizada a propor um adendo metodológico à Teoria da Recepção, adendo o qual queremos abordar aqui e utilizá-lo, com certas ressalvas, no nosso trabalho.

Ainda na explanação de Manon Brunet, ela disserta a respeito da distinção que Jauss (1975) necessita fazer entre *horizonte de expectativa social* e *horizonte de expectativa literário*, pois sem isso seria impossível discriminar o efeito produzido pela obra da sua recepção:

[...] “dois elementos constitutivos da concretização do sentido – o efeito produzido pela obra, que é função da própria obra, e a recepção, que é determinada pelo destinatário da obra” e de “compreender a relação entre texto e leitor como um processo que estabelece uma ligação entre dois horizontes”.<sup>xxiv</sup> (JAUSS, 1975, p. 259 apud BRUNET, 1983, p. 69.)

Desse modo, segundo Manon Brunet, Jauss se ateria, na obra citada, ao estudo da recepção sem levar em conta as condições sociais da produção da mesma recepção (BRUNET, 1983, p. 70). Demonstra-o ao explicar a escolha de leitores, e seus testemunhos de leitura, feita por Jauss como relevantes para uma análise da *Ifigênia*, de Goethe:

Jauss escolheu as leituras mais passíveis de fazer o balanço da recepção da obra em um momento dado: autores, críticos e literatos. Em suma, Jauss escolheu alguns “arquileitores” (superreaders) ou, se preferimos a terminologia de Bourdieu, agentes de produção, de difusão e de legitimação dos bens simbólicos.<sup>xxv</sup> (BRUNET, 1983, p. 70)

Segundo Manon Brunet, Jauss, ao ignorar estipular arquileitores ou agentes de produção (pois eles todos são, por sua vez, também produtores de textos e logo de bens simbólicos) como construtores do sentido da recepção da *Ifigênia*, de Goethe, peca por misturar receptores passivos com receptores ativos<sup>31</sup>, o que geraria invariavelmente uma construção de sentido enviesado, pois tal recepção só faria sentido desde dentro das condições da sua produção.

[...] Jauss compreendeu mal essa recepção não levando em conta o fato que ela é incompreensível fora das condições da sua produção. Dessa forma, se essa recepção é tida como um dos elementos constitutivos da concretização do sentido da obra, compreendê-la mal é de alguma maneira compreender mal o sentido da própria obra e arriscar de se encontrar diante de incompreensões do gênero.<sup>xxvi</sup> (BRUNET, 1983, p. 72)

---

31 Conceitos aqui empregados conforme este trecho: “Na verdade, esses leitores não são somente receptores passivos (para empregar a terminologia de Jauss), que têm, no entanto, a possibilidade de difundir a sua questão (interpretação da obra), eles são também receptores ativos (isto é, segundo Jauss, produtores de obras) que têm a possibilidade de difundir a sua resposta (obra para interpretar). Qual pode ser então a consequência do desconhecimento, por parte do historiador que é Jauss, do verdadeiro papel desempenhado pelos leitores especializados?” (BRUNET, 1983, p. 71).

Neste exato momento, precisamos nos interromper novamente e olharmos com atenção para o que Manon Brunet insinua em seu texto acima. Ela diz que se a recepção é constitutiva da concretização do sentido da obra, compreendê-la mal deveria implicar também em mal compreender a obra. Logo, abre-nos para a ideia de que poderia haver uma boa e uma má compreensão da recepção, o que pode, por sua vez, engendrar em uma boa e má compreensão da obra, fazendo-nos, por conseguinte, pensar em um sentido essencialista da obra de arte. Cairíamos, novamente, na questão do essencialismo x inessentialismo do texto literário.

Poderíamos, quem sabe, pensar essa questão da “boa ou má recepção” de outra forma. O que sabemos com certeza a respeito de uma recepção qualquer, seja ela da *Ifigênia* de Goethe, da *Iliada* de Homero ou dos romances policiais de Henning Mankell? Sabemos, sim, com toda certeza, que há uma recepção e que ela chega até nós (no caso, até o pesquisador preocupado em inquirir sobre uma recepção “x”).

Ora, nosso intuito aqui de estudar a recepção dos romances policiais de Mankell se dá, em primeiro lugar, porque em algum momento os romances policiais dele vieram até nós. Chegaram-nos, como a muitíssimos outros<sup>32</sup>, em tradução. Uma tradução, qualquer que seja ela, é por si só já um ato de recepção. O tradutor é um agente ativo nessa cadeia de geração de sentido (STEINER, 2005). Seria, pois, impossível negarmos que houvesse já um processo de recepção em ação quando, pela primeira vez, pegamos entre nossas mãos um dos livros de Mankell.

*Assassinos sem rosto*, por exemplo, publicado pela primeira vez no Brasil em 2001 pela Companhia das Letras, é uma tradução feita por Beth Vieira da versão inglesa de Steven T. Murray. Este, um tradutor norte-americano sediado também na Inglaterra e especializado em literatura sueca, norueguesa, dinamarquesa e alemã, publicou a primeira tradução de Mankell para o inglês em 1997 pela Vintage Books, hoje parte do grupo editorial Random House (conhecido por nós como a editora Penguin). Em 1993, o livro já tinha sido traduzido para o alemão e em 1994 o canal sueco Sveriges Television (SVT) já tinha

---

<sup>32</sup> Lembrando que já foram vendidos mais de 40 milhões de exemplares, em 40 idiomas diferentes, das obras de Mankell no mundo todo. Estatisticamente, a porcentagem de leitores de suas obras no original sueco é pequena se comparada com os leitores dele em tradução.

produzido e transmitido uma adaptação da mesma obra<sup>33</sup>. *Assassinos sem rosto* também já havia ganhado o prêmio de melhor romance policial sueco da Svenska Deckarakademin [academia sueca de romances policiais] em 1991 e o prêmio Glasnyckeln em 1992, prêmios aos quais voltaremos mais adiante. Ou seja, como se pode ver, além de longa, não é nada desprezível e cheia de significados a cadeia de recepção da obra que escolhemos como exemplo.

Retornando à questão “da boa ou má recepção”, sabemos que certa recepção chegou até nós cheia de adendos de significado pelo caminho. Reconhecemo-nos como seres históricos, conscientes da nossa historicidade e agentes de produção (já que estamos inseridos no campo universitário e, portanto, produtores de bens simbólicos dentro do mesmo campo). Sabemos que é um fato histórico (no sentido de ação que teve lugar no mundo) o livro ter chegado até nós. Sabemos que nosso intuito é inquirir a respeito do fato literário da recepção de uma obra (JAUSS, 1994, p. 25) e que “Ele só logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por elas retomada” (JAUSS, 1994, p. 26). Agora, o que também sabemos é que o efeito da recepção que queremos analisar não se trata da *única possibilidade* de recepção da obra, e sim de *uma* recepção da obra.

Ora, se uma das bandeiras mais fortes da Teoria da Recepção é ir contra o essencialismo das obras, a mesma bandeira deve ser usada para a recepção. Se, como já abordamos anteriormente, as inúmeras críticas contra o fato de a história falar a verdade contra a ideia de ela produzir discursos se fazem valer para os fatos e as obras, o mesmo deve ser aplicado para a recepção. Logo, quando falamos de recepção, temos que ter em mente que será uma recepção, e não *a* recepção. A recepção de que podemos falar é invariavelmente a recepção que nos chega, ainda que ela não seja oriunda do nosso contexto social primeiro.

Conforme Manon Brunet, quando Jauss faz seu estudo ele

[...] não tentou compreender o papel desempenhado pelo *habitus* dos leitores potenciais na sua decodificação de poemas líricos que veiculam um universo particular. Ele procurou simplesmente descrever, de um lado, o

---

33 Vale mencionar também que, ainda antes da publicação da primeira tradução para o inglês, outras duas adaptações televisivas, do segundo e terceiro romance da série Wallander, já tinham ido ao ar na Suécia (em 1995 e 1996), e que os três primeiros romances, os mesmos televisados na Suécia, já tinham sido traduzidos para o alemão por Barbara Sirges e Paul Berf (1993, 1993 e 1995). Por fim, ainda como recordação um pouco coincidental, Steven Murray também é tradutor de alemão.

modelo de interação social proposto pela obra e, de outro, o que é vivido na “realidade” (leia-se, aquele que é proposto pelas instituições sociais em jogo).<sup>xxvii</sup> (BRUNET, 1983, p. 74)

Em outras palavras, Jauss toma, inadvertidamente, o *habitus* dos leitores (segundo o recorte de quem ele considera relevante) como o horizonte de expectativas social da obra, sem se indagar sobre o que leva esses leitores a ver valor na obra dada, e muito menos sobre a quais disposições do *habitus* (paradigmas, ideologias, tradição literária, cânone) estão os leitores sujeitos. Vai, pois, em direção à manutenção do próprio cânone contra o qual ele luta, crítica que Zilberman já lhe tinha feito (ver crítica via Costa Lima no item 2.2).

Com o intuito de evitar esse problema da repetição da tradição e da generalidade inexistente do leitor de Jauss, que ele definiu como

[...] eu parto não da ficção de um “leitor ingênuo”, mas da de um leitor contemporâneo, com cultura mediana, familiarizado com a poesia, sem no entanto ter uma formação de historiador da literatura nem de linguista, suficientemente inteligente por outro lado para se surpreender às vezes com o que lê e para transpor essa surpresa em um questionamento.<sup>xxviii</sup> (JAUSS, In: BRUNET, 1983, p. 80)<sup>34</sup>

... Manon Brunet propõe estudar o objeto literário dentro da sua história (ideia de Jauss) não desde essa figura problemática do leitor, mas desde/por/para grupos literários, entendendo-se como grupos literários como:

[...] esses grupos no interior dos quais se dão ao mesmo tempo a recepção passiva e a recepção ativa. Esses grupos literários poderiam ser considerados como o lugar privilegiado em que se opera a fusão dos horizontes de espera literária e social. É no interior mesmo desses grupos que de fato atualizam as práticas literárias passivas (definição e difusão de concretizações de sentidos particulares) e ativas (produção e difusão de obras literárias particulares), como demonstram em parte estudos como aqueles de Jacques Dubois, Pierre Bourdieu, Christophe Charle e Rémy Ponton [...] <sup>xxix</sup> (BRUNET, 1983, p. 81)

É inegável que a proposta de Manon Brunet se baseia em críticas bastante consistentes à teoria jaussiana e que se preocupa em deixar transparecer pontos importantes da metodologia. Ao substituir o vago leitor de Jauss pelo conceito de um grupo literário

---

34 Sim, é uma citação repetida. Encontra-se aqui pela pertinência no contexto.

composto de agentes ativos e passivos privilegiados por uma posição, no campo literário/cultural/intelectual de fusão dos horizontes de expectativa literário e social, Manon Brunet dá um grande passo em direção à análise de uma recepção literária consciente do seu *habitus* e de seu enviesamento, o que contribuiria para uma maior clareza da historicidade dos agentes (históricos) produtores e dos horizontes de expectativa. Ao mesmo tempo, também se aproxima de Bourdieu e de sua proposta de análise sociológica, como se lê nas últimas linhas da citação acima, o que não resolve nosso problema de querermos posicionar-nos antes da tênue linha limítrofe da literatura com outras áreas do conhecimento.

O que propomos então?

Assumir que a recepção do campo literário, na forma dos troféus que outorga (leia-se prêmios literários), do reconhecimento que o mercado (econômico) editorial afere sobre as obras e do reforço simbólico<sup>35</sup> que outras produções imprimem às obras desde outro campo artístico (audiovisual, mas especialmente televisivo), impacta o agente produtor primário da recepção (o escritor) desde muitas frentes e desde muitos agentes em outras posições no campo e centrar-nos na produção do agente produtor primário, que, como um entre tantos dessa cadeia de produção de sentido da obra, é partícipe da geração de sentido ao reforçar simbolicamente sua própria obra (A) com uma nova (B) e depois outra (C), e assim por diante.

---

35 Chamamos “reforço simbólico” o fenômeno que produz uma obra (B) sobre outra (A) ao imitá-la, adaptá-la ou basear-se nela, permanecendo ou não no mesmo meio artístico. Exemplos: a filmagens cinematográficas televisivas das distintas séries Wallander (B) reforçaram simbolicamente o valor cultural gerado para Henning Mankell pelos romances policiais (A), aumentando o poder de atração das obras literárias; os milhares de pastiches, cópias, adaptações e criações intertextuais de Sherlock Holmes (B) reforçaram e instigaram o aumento do sucesso das obras policiais de Conan Doyle (A).

## SEGUNDA PARTE

### 3. ANÁLISE DOS TEXTOS

#### 3.1. A questão do gênero literário e a discussão da “alta” e “baixa” literatura

Antes de seguirmos com a nossa análise do gênero policial, da sua recepção, do nosso objeto de estudo, do seu caso-controle e às nossas subsequentes conclusões, devemos consagrar algumas palavras à questão do gênero literário e da discussão que o acompanha.

Ao longo de toda a história da literatura, desde a sistematização aristotélica dos objetos artísticos “literários”<sup>36</sup> na *Poética* até estudos mais recentes, a questão do gênero literário tem levantado inúmeros problemas e engendrado incontáveis debates, que se estendem em muitas direções distintas. Sua complexidade é tamanha que, para abordá-lo na sua inteireza, seria necessário que dispuséssemos de muito mais espaço. Sendo assim, teremos que, em primeiro lugar, fazer um recorte da história da questão e, depois, tecer algumas considerações que julgamos importantes para o seguimento da nossa análise.

Nosso recorte se dará, pois, com a noção da estética da recepção, e não somente com a Teoria da Recepção, de Jauss. Compagnon (1999) faz um apanhado geral da questão a partir desse viés:

Assim revisto, o gênero torna-se realmente uma categoria legítima da recepção.

A concretização que toda leitura realiza é, pois, inseparável das imposições de gênero, isto é, as convenções históricas próprias ao gênero, ao qual o leitor imagina que o texto pertence, lhe permitem selecionar e limitar, dentre os recursos oferecidos pelo texto, aqueles que sua leitura atualizará. O gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando desta forma a sua compreensão. Nesse sentido, o modelo de toda teoria dos gêneros é a tripartição clássica dos estilos. Ingarden distinguia assim três modos – sublime, trágico e grotesco – que constituíam, a seu ver, o repertório fundamental da leitura. Frye, por sua vez, reconhecia na romança, na sátira e na história os três gêneros elementares, conforme fosse o mundo ficcional representado como melhor, pior que o mundo real,

---

36 A esse respeito, vide a discussão de Dupont (2007) a respeito da literalização das obras performáticas executada por Aristóteles.



ou igual a ele. Essas duas tríades se baseiam na polaridade da tragédia e da comédia, que, desde Aristóteles, constitui a forma elementar de qualquer distinção genérica, como antecipação feita pelo leitor e que regula seu investimento no texto. Assim, a estética da recepção – mas é ainda o que a torna demasiado convencional aos olhos de seus detratores mais radicais – não seria outra coisa senão o último avatar de uma reflexão bem antiga sobre os gêneros literários. (COMPAGNON, 1999, p. 158)

Como vemos na citação acima, Compagnon bem delimita o conceito geral e mais disseminado de gênero literário: “código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando desta forma a sua compreensão”. Temos, pois, em primeira instância, que a noção de gênero literário “serve” como um conjunto de normas ou regras a partir das quais o jogo ficcional se sustenta.

Ora, o acordo ficcional entre leitor, obra e autor se dá desde antes da primeira página e se mantém após a leitura. A vinculação da obra literária com o real e seu enviesamento se estipula com a categorização gerada pelo gênero. Dessa forma, ele não atua somente como conjunto de normas, mas, em segunda instância, como horizonte de expectativas para o leitor. Ao abrir um livro, o leitor, por saber de antemão de que se trata ou de que tipo é, já cria certa expectativa a respeito do que lerá. Essa expectativa não se dá necessariamente quanto à qualidade, e sim quanto à “forma” dada ao conteúdo e por conseguinte quanto ao papel a ser desempenhado pelo leitor. O gênero impõe, pois, um papel ao leitor, muito embora este não precise de maneira nenhuma desempenhá-lo ou respeitá-lo.

Quando temos entre nossas mãos um romance policial, esperamos certas “coisas” deste livro que não esperaríamos de uma biografia, assim como o contrário também é verdadeiro. Os limites estipulados pelo gênero determinam que nós, como leitores, não tenhamos uma expectativa de fidedignidade para o romance policial, enquanto a tenhamos para a biografia. Por outro lado, imaginamos e desejamos que o fim do romance policial tenha sentido dentro da trama e seja plausível, que as peças se conectem e entendamos tudo como um encadeamento de eventos. Da biografia esperamos que seja um relato acerca da vida de alguém e que esse relato seja “fiel” à realidade.

Independentemente de quão ingênuas sejam essas expectativas<sup>37</sup>, são expectativas perfeitamente plausíveis e têm um poder muito grande sobre a leitura a ser realizada pelo leitor, bem como sobre a maneira com que o autor redigirá a sua obra. Por mais que dentro do gênero já haja uma predisposição inerente à mudança, como tentaremos demonstrar mais adiante no nosso estudo de caso, o autor se vê coagido também por essas expectativas inseridas em um horizonte previamente dado.

Imaginemos que queremos escrever um romance policial. Se quisermos escrever um à moda antiga, leremos outras obras do gênero. Dentre elas, muito provavelmente uma ou outra será “famosa”. Se queremos, e em geral queremos, escrever algo que “julguemos” bom, normalmente uma das maneiras de fazê-lo é, como diria Aristóteles, por imitação. Leremos o que já foi publicado, e por ser publicado (e traduzido, se for o caso) já passou por um processo de recepção, de tal maneira que, se tivermos gostado, nos espelharemos ou nos inspiraremos; se não tivermos gostado mas quisermos inovar ou não tivermos gostado e quisermos melhorar, inovaremos tendo como parâmetro aquilo que já lemos.

Por outro lado, se ainda quisermos escrever um policial mais “livre”, sem termos que dialogar com o que já foi feito ou deixou de ser feito, ainda assim nos depararemos com alguma noção de gênero. É simples: não podemos escrever um policial se não sabemos o que é um policial. Para sabê-lo, é preciso que já tenhamos entrado em contato com algum romance do gênero, de forma que caímos, mais uma vez, no mesmo imbróglio. Essa eterna recorrência ao que já foi escrito, esse parâmetro que usamos para comparar o que já foi feito ou estamos fazendo, essa fonte na qual nos inspiramos é o que se costuma chamar de *corpus* literário, e dentro e através dele age uma força chamada cânone que atrai e ao mesmo tempo expelle. Atrai porque dita modelos e preceitos para a criação de novas obras, ao mesmo tempo que expelle porque não aceita a imitação pura e simples. Atração e repulsa não se dão unicamente por meio de um método científico de adequação à norma. Esse processo passa tanto pela adequação quanto pela intrincada dinâmica da recepção, que tem lugar em um campo literário

---

37 Aqui, vale a pena mencionar, mesmo que por alto, o papel fundamental dos clichês na formação do horizonte de expectativas do autor e dos leitores. Os clichês são elementos de grande importância para a formação, definição e contenção dos gêneros literários. O seu papel no sistema de manutenção do horizonte de expectativas infelizmente não foi explorado por nós devido ao escopo do nosso trabalho, muito embora tivesse sido de grande auxílio para a sua consecução. Devemos a elucidação desse forte vínculo do gênero com os clichês ao professor João Carlos Pereira, da Université Lumière – Lyon II, que com acuidade nos fez atentar para essa linha de força vigente na formação das expectativas do gênero literário do romance policial.

que é feito de regras internas, agentes e instituições (cf. BOURDIEU, 1996a). A esse respeito, já falamos brevemente ao longo da seção 2 e portanto não nos repetiremos.

A aproximação do cânone por parte de uma obra, via adequação, atração, repulsa e recepção, posiciona-a no campo literário, e essa posição determina em muito a “inerente” qualidade da obra. Uma obra que seja posicionada no centro, fazendo diálogo com outras “grandes” obras já consolidadas, será objeto de uma apreciação maior por parte dos pares e dos agentes inseridos no campo, ao passo que uma obra que seja posicionada na margem será, por sua vez, objeto de uma apreciação menor<sup>38</sup>. É óbvio que esse processo de apreciação não é uma regra incontestada e imutável. É, mais que nada, uma linha de força que age sobre as obras literárias com imenso poder, o que não quer dizer, porém, que aja de maneira completamente determinista para com elas. Todas as obras estão sujeitas a essa força e dela não podem escapar, ainda que, por inúmeros motivos, possam acabar se posicionando onde não “deveriam” ter se posicionado. As exceções à regra são muitas.

A conformação do autor ao modelo policial já age de antemão à apreciação do campo literário. A construção da apreciação do romance policial ao longo da esteira histórica o posicionou à margem do cânone, lugar que o gênero tem ocupado após a publicação de Poe.

Vale ressaltar que essa nossa atestação não deve ser entendida como um julgamento moral, uma crítica, uma queixa nem uma tentativa de reposicionamento do gênero no campo. Nada disso nos interessa neste trabalho. O que é relevante é o simples reconhecimento do fenômeno e nossa tentativa de entendimento dentro da lógica do campo literário.

Assim sendo, o gênero do romance policial acabou sendo posicionado na margem, o que lhe rendeu peculiaridades próprias. Auerbach (1976) aventa uma explicação para essa marginalização, da qual nos apropriamos aqui. Segundo ele, o tratamento sublime ou grotesco dado ao conteúdo, bem como sua aproximação com os modelos gregos da tragédia e da comédia (conforme a *Poética*, de Aristóteles) determinaria a inserção de uma obra no cânone. Quanto mais mundano for o tratamento e o conteúdo, mais “baixa” seria a obra, enquanto mais “alta” seria a obra se seu conteúdo e tratamento forem mais altivos.

---

<sup>38</sup> Esse processo é quase um circuito fechado que se retroalimenta, qual um cachorro que corre atrás do próprio rabo. Por ter se inserido no centro, uma obra é altamente passível de uma maior apreciação do campo via agentes, o que fortalece sua posição central ao impactar as vindouras apreciações dos futuros agentes que forem se inserindo no campo.

Poderia soar um pouco defasado tratar a questão a partir desse ponto de vista de alto e baixo, mas parece-nos que, por mais que quiséssemos que não fosse assim, esse pensamento está enraizado no campo cultural literário até os dias de hoje e que por isso vale a pena mencioná-lo. Não são poucos os escritores que concordavam, e dois deles já foram citados neste trabalho: Simenon e o próprio Dinis Machado. A ideia que se expandiu no campo é a associação de gênero policial com entretenimento e passatempo. A boa literatura, por ser sublime, não pode servir como mero entretenimento, de forma que aquilo que o é só pode ser literatura de baixa qualidade, o que vem a ser um sinônimo, neste caso, para literatura marginalizada.

É, pois, sob o jugo desse raciocínio que o gênero policial opera no campo literário e desenvolve sua relação com o cânone, que está situado no centro. Todorov, em um rápido comentário em sua análise *Tipologia do romance policial*, exprime esse raciocínio inculcado no campo literário a respeito do gênero policial: “[...] quem quer embelezar o romance policial faz 'literatura', não romance policial” (TODOROV, 2006, p. 95). Essa curta frase demonstra como romance policial é associado a literatura de entretenimento, assim como a ficção científica, o romance fantástico, o romance sentimental e tantos outros gêneros e subgêneros.

A distância do centro permitiria aos gêneros marginais de entretenimento certa margem de manobra que as posições centrais no campo não possuiriam, o que não quer dizer que mesmo às margens do campo não se desenvolvam “cânones” próprios dentro dos gêneros marginalizados. É o caso, por exemplo, do romance policial, que possui seus grandes nomes e suas grandes obras de referência. Essa reprodução do sistema de cânones opera de maneira descendente, desde o centro ou topo do campo em direção às margens ou ao que Auerbach chamaria baixa literatura. Tal reprodução também poderia ser encarada como o *habitus*, de Bourdieu, que é, citamos novamente, “uma estrutura estruturada predisposta a funcionar como estrutura estruturante” (cf BOURDIEU, 1980, p. 88). A estrutura do modelo canônico se transmite do centro para a margem e tende a marginalizar o que está mais distante do modelo consolidado. No caso do romance policial, uma obra que não se adéque aos preceitos do subcampo literário do policial e que não receba uma recepção positiva poderia ter dois fins: ou ela se reaproxima do centro e se distancia da margem, num processo de “literalização”,

assim como sugerido por Todorov com seu “embelezamento”, ou ela se distancia ainda mais do centro. No caso do nosso gênero de estudo, um romance policial marginalizado e não lido é um romance abandonado ao esquecimento, já que tampouco o centro do cânone fará qualquer esforço para que ele não seja esquecido.

É claro que as relações entre o gênero policial e o cânone não se dão unicamente por essas regras internas. Como já dissemos tantas vezes ao longo deste trabalho, a recepção tem um papel fundamental nesse jogo, ainda mais se levarmos em conta a proximidade dos gêneros literários de entretenimento com o mercado editorial, que muitíssimas vezes impõe suas próprias regras ao campo literário. É importante ressaltar que toda a sustentação que os agentes do campo podem oferecer a uma obra também é perpassada pelo substrato do mercado editorial, de modo que nem a lógica do mercado nem as regras do campo determinam completamente a repercussão de uma obra e seu posicionamento no campo literário.

### 3.2. Breve histórico do gênero policial

A título de contextualização, façamos uma breve história do gênero literário policial para então adentrarmos na obra de Mankell.

Há bastante debate acerca do nascimento *ipso facto* do gênero. Segundo Grimaud (2003), haveria uma vertente inglesa que aponta para a obra *Richmond, or stories in the life of a Bow Street office*, de Thomas Skinner Sturr<sup>39</sup>, um escritor inglês da virada do século XVIII que teria publicado uma coletânea de obras policiais no ano de 1827. Outra vertente, escandinava (HAMMARQVIST & WOPENKA, 1990), aponta para a publicação, em 1829, de *Præsten i Vejlbj*, do escritor dinamarquês Steen Steensen Blicher (1782-1848).

Uma terceira opção, também aventada por Grimaud (2003)<sup>40</sup>, aponta para a França e para Balzac como um possível idealizador do gênero, com sua obra, também de 1841, intitulada *Le commerce, une ténébreuse affaire*. Esta obra balzaquiana teria seu germe

---

<sup>39</sup> Pouquíssima ou quase nenhuma informação pudemos compilar sobre este escritor inglês.

<sup>40</sup> Ainda na vertente francesa, mas não de acordo com Grimaud (2003), está Bonniot (1985), que atribui o nascimento do fenômeno policial na literatura ocidental com os romances de Émile Gaboriau.

criativo em outra obra do mesmo autor, *O tio Gairot* (de 1833), em que um tal personagem Vautrin aparece. Vautrin, por sua vez, não seria nada mais nem nada menos que a personificação da figura não fictícia de Eugène-François Vidocq, renomado ex-criminoso e depois criminalista francês da virada do século XVIII para o XIX que, devido a seus métodos inovadores e bem-sucedidos, revolucionou a criminologia de então. Vidocq, aliás, é tido como pai da criminologia moderna. No ano de 1811, ele foi indicado para um posto de chefe de polícia e em seguida fundou a Sûreté Nationale (Segurança Nacional francesa). Em 1828, publicou sua célebre obra *Mémoires de Vidocq* (1969), onde, ao longo dos seus quatro volumes, conta sua história de ex-bandido até policial e como desenvolveu seus métodos de captura de criminosos. *Mémoires de Vidocq* teve um impressionante sucesso na sociedade, tendo influenciado Balzac nas obras já citadas<sup>41</sup>.

No entanto, o nascimento oficial e canônico do gênero policial vem com publicação de *Os assassinatos da Rua Morgue*, de Edgar Allan Poe, em 1841. O sucesso dessa obra e de outras duas subsequentes, *O mistério de Marie Roget* (1842) e *A carta roubada* (1844), abriu duas distintas frentes no mundo literário: uma anglo-saxã e uma francesa.

Na frente anglo-saxã, temos já em 1860 a publicação de *The woman in white*, de Wilkie Collins, sendo seguido por Mary Elizabeth Braddon, com *The trail of the serpent* (1861) e Charles Warren Adams, com *Notting Hill Mystery* (1862). A partir de então, uma série longa de outros escritores publicaram seus *crime fictions* em solo britânico. Wilkie Collins publicou, em 1868, *The moonstone*, livro que obteve fama imediata. Até, é claro, o estabelecimento definitivo do gênero com *Um estudo em escarlate*, de Arthur Conan Doyle. O personagem de Sherlock Holmes foi absolutamente fundamental para a consolidação do gênero no mundo editorial e posteriormente no cânone literário.

---

41 Neste ponto, talvez seja conveniente citar, tanto por interesse quanto por importância, o fato de haver uma série de estudos que apontam que o fenômeno investigativo, na literatura, já remontaria a muito antes da obra de Poe. Pinault (1992) investiga sobre estruturas similares nas *Mil e uma noites*, texto que seria do século IX. A Biblioteca Nacional de Paris contém um manuscrito incompleto datado do século XIV. As primeiras traduções ocidentais do texto datam do começo do século XVIII. Por outro lado, a publicação da tradução Van Gulik, em 1941, de *Dee Goong An* (*Celebrated cases of Judge Dee*, na tradução para o inglês), autor chinês desconhecido, trouxe à questão das origens do policial novos matizes, já que na literatura chinesa existiu no século XVI e XVII um gênero literário chamado *gong'an*, cujas características são muitíssimo similares às das novelas policiais ocidentais da metade do século XVIII. A esse respeito, ver Kinkley (2000).

Na frente francesa, alguns autores despontam como nomes-chave dentro do que hoje se vê como a tradição do romance policial francês. Émile Gaboriau é o primeiro desses nomes, com sua obra *Le treizième hussards*, de 1861. Monsieur Lecoq<sup>42</sup>, seu personagem principal, é também detetive das subseqüentes obras de Gaboriau, que foram sendo publicadas quase anualmente de 1861 até 1881.

O segundo nome de peso nos princípios da frente francesa foi Maurice Leblanc, com seu detetive protagonista Arsène Lupin. Sua primeira aparição se dá na novela *L'arrestation d'Arsène Lupin*, publicada em 1907. Leblanc publicou, em um ritmo de um romance a cada dois anos, até 1941<sup>43</sup>.

Com o advento das obras de Sherlock Holmes, como mencionado acima, o gênero se dissemina a tal ponto que o que acontece nos anos seguintes não seria mais bem descrito que por um *boom* literário. Uma infinidade de autores, obras e detetives aparece não só na Inglaterra, França e Estados Unidos, mas ao longo de todo o globo. Obras detetivescas surgem na Europa, América Latina<sup>44</sup> e Ásia, de maneira que, procurando fazermos jus ao adjetivo “breve” no título deste capítulo, nos restringiremos *en passant* pelo cânone consolidado do gênero.

Nas primeiras décadas do século XX (1920-1950), houve, nas duas frentes, o que se costuma chamar de “anos de ouro” do romance policial. No cenário francês, dentre as centenas de escritores que apareceram, se ressaltam: o já citado Leblanc, Jean Amila, Albert Simonin, Georges-Jean Arnaud (mais de 400 obras), e o incansável escritor belga Simenon, que não precisa de maiores apresentações.

No cenário anglo-saxão, ainda mais abundante, temos: Freeman Wills Crofts, Austin Freeman, E. C. Bentley, John Buchan, G. K. Chesterton (cujo detetive protagonista era o Padre Brown), Erskine Childers, Cecil Day Lewis, Christianna Brand, John Dickson Carr, etc. Além desses, temos também as consideradas “Queens of Crime”, que são: Agatha

---

42 Lecoq também é inspirado na figura não fictícia de Vidocq.

43 Uma curiosidade intertextual: o segundo romance policial de Leblanc, cujo protagonista é Arsène Lupin e que data de 1908, chama-se *Arsène Lupin contre Sherlock Holmes*.

44 Sobre a história dos romances policiais na América Latina, especialmente, mas não unicamente, no México, Colômbia e Brasil, nos referimos a Serrato (2012). A mesma autora tem desenvolvido uma pesquisa de doutorado aqui na nossa universidade a respeito dos romances noir latino-americanos no México, Colômbia e Brasil.

Christie, que dispensa apresentação, Dorothy L. Sayers (também tradutora de Dante para o inglês), Ngaio Marsh (neozelandesa autora de 32 romances) e Margery Allingham (inglesa).

Ainda na frente anglo-saxã, mas em solo norte-americano, temos o estilo, dentro do gênero, do *hard-boiled*, com figuras como Dashiell Hammett e Raymond Chandler, que influenciaram toda a produção posterior, incluindo a *pulp fiction*. Seu estilo seco, gratuitamente violento, com protagonistas insensíveis e impassíveis, fez escola internacionalmente.

A partir da primeira metade do século XX, diversificou-se o gênero com seus próprios subgêneros<sup>45</sup>: *whodunit* (quem, dentre todos os personagens apresentados, é o assassino); *howcatchem* (inversão da estrutura clássica, de forma que o assassino é apresentado já desde o princípio e a trama se desenrola no como ele é pego); *police crime procedure* (transformação do protagonista, que era um detetive privado, em agente da força policial), característica tão comum no policial de hoje em dia; policiais históricos; policial jurídico; policial forense (onde médicos e legistas são os “detetives”); *amateurs* (em que jornalistas e civis são os protagonistas das investigações); policial psicológico; *serial killer*; *in the belly of the beast* (em que os protagonistas são os criminosos); crime organizado e tráfico; crime e sociedade (onde entraria Henning Mankell); e espionagem.

### 3.3. O gênero policial na Suécia e Escandinávia

As origens do romance policial na Escandinávia remontam, como insinuamos via Grimaud (2003), a Steen Steense Blicher, em 1829. Na Suécia, Grimaud ainda faz menção ao romance *Drottningens juvelsmycke* [A joia da rainha], de Carl Jonas Love Almqvist, publicado em 1834. Oficialmente, uma vez que só poderia ser posterior à obra de Poe, o nascimento do romance policial na Suécia se deu com a obra *Stockholmsdetektiven* [O detetive de Estocolmo], de Fredrik Lindholm, no ano de 1893.

Nas décadas de 1910 e 1920, os autores policiais mais lidos eram S. A. Duse (cujo detetive, chamado Leo Carring, é uma cópia de Sherlock Holmes) e Julius Pettersson (cujo

---

<sup>45</sup> Nomenclatura utilizada por Forshaw (2007).



detetive também é uma cópia de Sherlock Holmes). Ambos os escritores suecos foram fortemente influenciados por outro, também de origem sueca, chamado Sture Stig, alias Frans Oskar Wagman. Frans Oskar era teólogo e pastor sob seu nome real e escritor de policiais sob seu pseudônimo. Como Sture Stig, publicou cinco obras, sendo algumas delas histórias inéditas de Sherlock Holmes.

Antes e durante a Primeira Guerra Mundial, alguns nomes despontaram, tais como: Iwan Aminoff, Axel Essén, Harald Johnsson, Gösta Palmcrantz, Gunnar Serner<sup>46</sup>, Otto Witt e Harald Wägner.

Na década de 1940, três escritores ficaram conhecidos entre o público sueco: Stieg Trenter, Maria Lang e Vic Suneson. Conhecidos por desenvolverem suas tramas ao longo de todas as camadas sociais da Suécia de então, indo desde a classe alta até a classe operária. Sobre Suneson e seu papel influenciador a partir de então, lemos:

Um dos grandes autores dos anos [19]40 é Vic Suneson, também conhecido como Sune Lundqvist. As histórias de Suneson se ambientam em Estocolmo, assim como as de Trenter, em que os moradores são humildes e muito trabalhadores. Suneson faz com que o leitor viaje em diferentes círculos sociais e geográficos do subúrbio de Estocolmo. Mas Suneson também marcou a história do romance noir sueco no sentido em que as investigações são coordenadas por profissionais (tais como Kjell Myrman e O. P. Nilson) e não por amadores. O romance policial sueco começa então com Suneson.<sup>xxx</sup> (GRIMAUD, 2003, p. 20/92)

Foi, porém, na década de 1960 que a literatura policial sueca e escandinava sofreu uma guinada com a decalogia policial de Sjöwall/Wahlöö. Maj Sjöwall e Per Wahlöö foram um casal de jornalistas que, entre 1965 e 1975, publicaram dez novelas sobre o que eles chamaram *roman om ett brott* [romance sobre um crime]. Na introdução ao audiolivro de *Roseanna*, primeiro dos dez romances da decalogia, Sjöwall explica a intenção primeira dos dois:

Os livros são escritos em uma tradição realista, partindo do trabalho dos policiais, com uma forte perspectiva de crítica social. Os livros contêm

---

46 Gunnar Serner escrevia sob o pseudônimo de Franck Heller e seu detetive era um professor exilado de nome Filip Collin, que por sua vez herdou inúmeros traços característicos de Arsène Lupin, que já mencionamos aqui como sendo o protagonista dos romances policiais de Maurice Leblanc. Vemos aqui como a frente francesa começa a influenciar ela também dentro do gênero policial.

ampla referência a acontecimentos documentados que ocorreram durante os anos em que foram escritos. Era uma reação dos escritores contra o fato que quase só se escrevia policiais na Suécia numa tradição narrativa anglo-saxona burguesa.<sup>xxx</sup> (SJÖWALL, 1994)

Sjöwall & Wahlöö não são de todo desconhecidos do público brasileiro. Quatro de seus dez livros podem ser encontrados em tradução para o português. O primeiro e o último (respectivamente *Roseanna* e *Massacre em Estocolmo*), diga-se de passagem, são os com maior alcance editorial.

A inserção da crítica social no romance policial sueco marcou o gênero no país. Desde então, mas sempre com um tom de crítica social, surgiram no país autores como Kerstin Ekman, Staffan Westerlund, Håkan Nesser e Jan Guillou.

Jan Guillou, que é profícuo escritor e jornalista, escreveu, em parceria com Henning Mankell, uma série televisiva que foi ao ar em 2003 chamada *Talismanen* [*O talismã*]. Jan Guillou também é cofundador e proprietário da editora de livros Piratförlaget desde 1999. Os outros três fundadores são Sigge Sigfridsson (repórter criminal do maior jornal de circulação sueco, o Aftonbladet), Ann-Marie Skarp (editora de livros) e Liza Marklund (premiadíssima escritora sueca de livros policiais<sup>47</sup>). Esta, a respeito do impacto e importância da dupla Sjöwall & Wahlöö para os romances policiais suecos, comenta:

Desde que eu mesma me pus a escrever histórias policiais e os jornalistas começaram a me entrevistar, frequentemente me perguntaram sobre o peculiar desenvolvimento do romance *noir* na Escandinávia. A meu modo de ver, o romance policial moderno foi criado por Maj e por Per com a série de Martin Beck, Gunvald, Kollberg e todos os outros. O casal Sjöwall-Wahlöö estabeleceu um novo patamar para a narrativa político-criminal, conjugando uma alta qualidade literária com hábeis intrigas dramáticas, assim como incorporando um compromisso social que proporcionou um especial furor em suas páginas. Eu acredito que a explicação de seu grande sucesso se encontra na combinação desses três fatores, e o terceiro talvez seja o mais importante.<sup>xxxii</sup>  
(MARKLUND, s/d., 51-52)

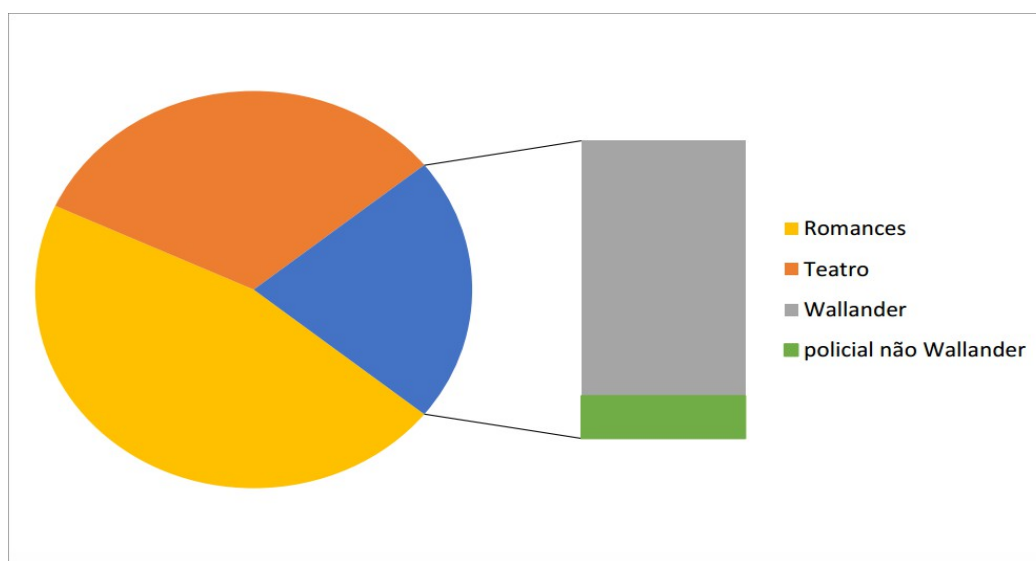
### 3.4. O gênero policial na obra de Mankell

---

47 Em 1998, Liza foi a autora sueca que mais vendeu exemplares em todo o país (dois milhões em um país de 9,5 milhões de habitantes). Dois de seus romances (*Sprängaren* e *Paradiset*) foram filmados pela produtora Yellow Bird, a mesma que filmou todos os filmes da série sueca e inglesa de Wallander.

Muito embora não seja um escritor exclusivamente de policiais, o gênero ocupa uma fatia importante da produção literária do nosso autor. Das 66 obras publicadas, 45 são romances em geral e 21 são peças de teatro.

**Quadro 1 – Obras de Mankell por gênero<sup>48</sup>**



Dos 45 romances, 15 são romances policiais, sendo 12 romances policiais da série Wallander<sup>49</sup>.

**Quadro 2 – Romances policiais de Henning Mankell, série Wallander**

Ordem série	Ordem cronológica ficcional	Título original	Em português	Ano
1	2	<i>Mördare utan ansikte</i>	<i>Assassinos sem rosto</i>	1991
2	3	<i>Hundarna i Riga</i>	<i>Cães de Riga</i>	1992
3	4	<i>Den vita lejoninnan</i>	<i>A leoa branca</i>	1993
4	5	<i>Mannen som log</i>	<i>O homem que sorria</i>	1994

<sup>48</sup> Dados retirados do site oficial do autor: <http://henningmankell.com/>. Acesso em: 22 de jul. 2016.

<sup>49</sup> Compreenda-se aqui que em um deles (*Innan frosten – Antes de que congele* ou *Antes da geada*, em tradução portuguesa) Wallander não é exatamente o protagonista principal. Sua filha, Linda, que havia decidido seguir a profissão do pai, é a detetive através da qual se desenrola a trama.

5	6	<i>Villospår</i>	<i>Falsa pista (PT)</i> <i>/ O guerreiro solitário (BR)</i>	1995
6	7	<i>Den femte kvinnan</i>	<i>A quinta mulher</i>	1996
7	8	<i>Steget efter</i>	<i>Um passo atrás</i>	1997
8	9	<i>Brandvägg</i>	<i>A muralha invisível</i>	1998
9	1	<i>Pyramiden</i>	<i>A pirâmide</i>	1999
10	10	<i>Innan frosten</i>	<i>Antes da geada</i>	2002
11	12	<i>Den oroligen mannen</i>	<i>O homem inquieto</i>	2009
12	11	<i>Handen</i>	<i>A mão</i>	2013

**Quadro 3 – Série Wallander em tradução<sup>50</sup>**

<b>Título</b>	<b>Suécia</b>	<b>Alemanha</b>	<b>Inglaterra</b>	<b>BR (PT)</b>
<i>Assassinos sem rosto</i>	1991	1993	1997	2001 (2001)
<i>Cães de Riga</i>	1992	1993	2001	2003 (2002)
<i>A leoa branca</i>	1993	1995	1998	2002 (2003)
<i>O homem que sorria</i>	1994	2001	2005	2006 (2004)
<i>O guerreiro solitário</i>	1995	1999	1999	2010 (2002)
<i>A quinta mulher</i>	1996	1998	2000	2012 (2001)
<i>Um passo atrás</i>	1997	2000	2002	2016 (2006)
<i>A muralha invisível</i>	1998	2001	2002	x (2008)
<i>A pirâmide</i>	1999	2002-2004	2008	x (x)
<i>Antes da geada</i>	2002	2003	2005	x (x)
<i>O homem</i>	2009	2010	2011	2009 (2012)

<sup>50</sup> Dados retirados do site da biblioteca nacional da Suécia (Libris på Kungliga Biblioteket). Disponível em: <<http://libris.kb.se/>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

<i>inquieto</i>				
<i>A mão</i>	2013	2013	2014	x (x)

Os outros três romances policiais de Mankell que não entram na série Wallander são: *O retorno do professor de dança*, de 2000; *O cérebro de Kennedy*, de 2005; *O chinês*, de 2008. O resto de sua obra se compõe de romances não policiais, peças de teatro, textos diversos e infantojuvenis.

A série Wallander é, pois, majoritariamente o que constitui a parte policial da obra de Mankell e o que o lançou internacionalmente como escritor, abrindo-lhe portas para que seus outros livros, tanto policiais como não policiais, também tivessem um alcance para além dos países escandinavos.

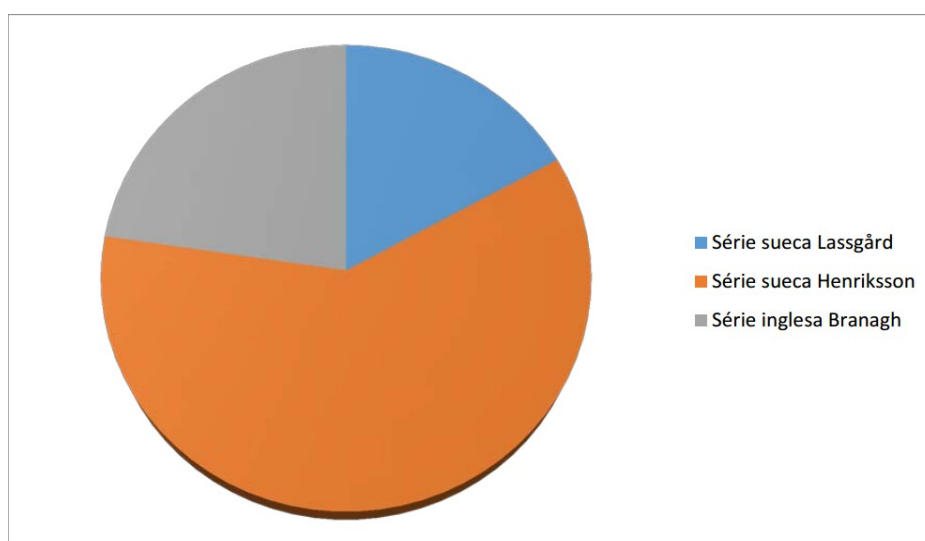
Não seria de menor importância comentar, porém, que, Henning Mankell também é muito premiado na Suécia e Alemanha por suas duas séries de livros infantojuvenis (série Sofia, composta de três livros, e a série Joel Gustafsson, de quatro), tendo, inclusive, recebido (ao longo dos anos e depois de seu *boom* internacional) mais prêmios literários por estas duas que por seus policiais da série Wallander.

É claro que não somente seus livros foram os responsáveis pelo fenômeno Wallander. As produções cinematográficas também têm grande parte dessa responsabilidade. Há três séries de filmagens dos livros da série Wallander.

Uma primeira filmagem sueca produzida pelo canal de televisão Sveriges Television (SVT), que ficou mais conhecida como Rolf Lassgård Wallander, pois foi este o ator que interpretou Kurt Wallander. Uma segunda série sueca, produzida esta vez pela produtora Yellow Bird e com sede em Ystad. Esta série ficou conhecida como Krister Henriksson Wallander e possui 32 capítulos de mais ou menos 90 minutos cada. Todos produzidos na Escânia pela mesma produtora. A terceira série de filmagens, encabeçada pelo ator britânico Kenneth Branagh, foi produzida pela BBC e possui 12 capítulos. O alcance da produção inglesa foi obviamente maior, não só pelo idioma mais acessível como também pela estrutura e distribuição do canal inglês, que comprou os direitos das obras cinematográficas suecas e mandou retirar das lojas tudo o que havia nos estoques.

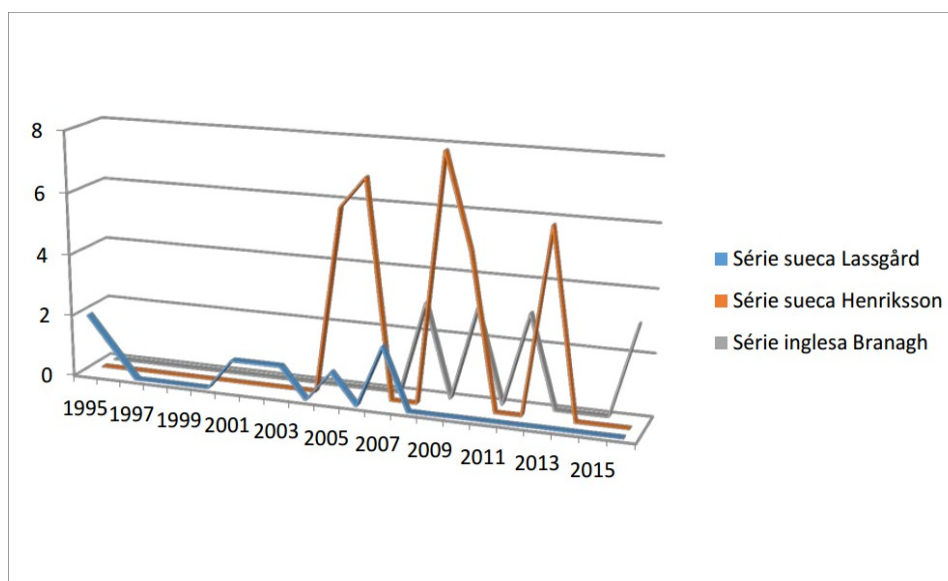
Aqui temos um apanhado geral das produções cinematográficas das três distintas séries Wallander. Durante nosso estudo de caso iremos aprofundar e analisar alguns desses dados.

**Quadro 4 – Filmagens da série Wallander<sup>51</sup>**



**Quadro 5 - Filmagens ao longo dos anos 1995-2016**

51 Os dados dos quadros 4 a 13 são uma compilação de informações das seguintes fontes e adjacentes: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wallander\\_\(Swedish\\_TV\\_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Wallander_(Swedish_TV_series)), [https://sv.wikipedia.org/wiki/Henning\\_Mankell](https://sv.wikipedia.org/wiki/Henning_Mankell), [https://en.wikipedia.org/wiki/Wallander\\_\(UK\\_TV\\_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Wallander_(UK_TV_series)), [http://www.imdb.com/title/tt0907702/?ref=tt\\_rec\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0907702/?ref=tt_rec_tt), <http://www.imdb.com/title/tt1178618/>, <http://www.imdb.com/title/tt0907702/>, <http://www.yellowbird.se/show.php?programme=54>, <http://www.yellowbird.se/show.php?programme=58> e <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00pxtct>.



**Quadro 6 – Série sueca 1 LASSGÅRD**

<b>TÍTULO</b>	<b>ESTREIA SUÉCIA</b>	<b>BASEADO EM</b>	<b>ESTREIA ALEMANHA</b>	<b>ESTREIA UK</b>
<i>Assassinos sem rosto</i>	03/09/95 SVT	<i>Assassinos sem rosto</i>	2003 ZDF	26/12/2014 e 01/01/2015
<i>Cães de Riga</i>	10/11/95 cinema	<i>Cães de Riga</i>	2004 ZDF	03/01/2015 e 03/01/2015
<i>A leoa branca</i>	01/11/96 cinema	<i>A leoa branca</i>	1997 ARD	31/08/2015
<i>O guerreiro solitário</i>	19/10/2001 SVT1	<i>O guerreiro solitário</i>	2001 ZDF	28/07/2012 e 04/08/2012

<i>A quinta mulher</i>	08/03/2002 SVT1	<i>A quinta mulher</i>	2002 ZDF	11/08/2012 e 18/08/2012
<i>O homem que sorria</i>	26/12/2003 SVT1	<i>O homem que sorria</i>	2004 ZDF	11/12/2010
<i>Um passo atrás</i>	26/06/2005 cinema	<i>Um passo atrás</i>	2006 ZDF	26/12/2010
<i>A muralha invisível</i>	19/01/2007 SVT1	<i>A muralha invisível</i>	2007 ZDF	18/12/2010 e 20/1/2010
<i>A pirâmide</i>	28/11/2007 DVD	<i>A pirâmide</i>	2007 ZDF	x

**Quadro 7 – Série sueca 2 HENRIKSSON, temporada 1 (2005-2006)**

FILME	TÍTULO	ESTREIA
1	<i>Innan frosten</i> ( <i>Antes da geada</i> )	14/01/2005
2	<i>Byfånen</i> ( <i>O idiota da cidadezinha do interior</i> )	03/08/2005
3	<i>Bröderna</i> ( <i>Os irmãos</i> )	07/09/2005
4	<i>Mörkret</i> ( <i>A escuridão</i> )	12/10/2005
5	<i>Afrikanen</i> ( <i>O africano</i> )	16/11/2005
6	<i>Mastermind</i>	13/12/2005



7	<i>Den svaga punkten</i> (O ponto fraco)	15/03/2006
8	<i>Fotografen</i> (O fotógrafo)	10/05/2006
9	<i>Täckmanteln</i> (O manto)	12/07/2006
10	<i>Luftslottet</i> (O castelo de ar)	23/08/2006
11	<i>Blodsband</i> (Laços de sangue)	25/10/2006
12	<i>Jokern</i> (O coringa)	01/11/06
13	<i>Hemligheten</i> (O segredo)	10/11/2006

**Quadro 8 – Série sueca 2 HENRIKSSON, temporada 2 (2009-2010)**

FILME	TÍTULO	ESTREIA
14	<i>Hämnden</i> (A vingança)	09/01/2009
15	<i>Skulden</i> (A dívida)	17/06/2009
16	<i>Kuriren</i> (O correio)	15/07/2009
17	<i>Tjuven</i> (O ladrão)	18/08/2009

18	<i>Cellisten</i> (O violoncelista)	19/09/2009
19	<i>Prästen</i> (O padre)	21/10/2009
20	<i>Läcken</i> (O vazamento)	18/11/2009
21	<i>Skytten</i> (O atirador)	16/12/2009
22	<i>Dödsängeln</i> (O anjo da morte)	20/01/2010
23	<i>Vålnaden</i> (O fantasma)	24/03/2010
24	<i>Arvet</i> (A herança)	21/04/2010
25	<i>Indrivaren</i> (O cobrador de dívidas)	16/06/2010
26	<i>Vittnet</i> (A testemunha)	21/07/2010

**Quadro 9 – Série sueca 2 HENRIKSSON, temporada 3 (2013)**

FILME	TÍTULO	ESTREIA
27	<i>Den orolige mannen</i> (O homem inquieto)	11/01/2013
28	<i>Försvunnen</i> (Desaparecido)	19/01/2013
29	<i>Sveket</i>	24/07/2013

	<i>(A traição)</i>	
30	<i>Saknaden</i> <i>(A ausência)</i>	30/07/2013
31	<i>Mordbrännaren</i> <i>(O incendiário)</i>	30/07/2013
32	<i>Sorgfågeln</i> <i>(O pássaro triste)</i>	30/07/2013

**Quadro 10 – série inglesa BRANAGH, temporada 1 (2008)**

Ep.	Título	Estreia
1	<i>Sidetracked (O guerreiro solitário)</i>	30/11/2008
2	<i>Firewall (A muralha invisível)</i>	07/12/2008
3	<i>One Step Behind (Um passo atrás)</i>	14/12/2008

**Quadro 11 – série inglesa BRANAGH, temporada 2 (2010)**

Ep.	Título	Estreia
4	<i>Faceless Killers (Assassinos sem rosto)</i>	03/01/2010
5	<i>The Man Who Smiled (O homem que)</i>	10/01/2010

Policial e recepção

	<i>sorria)</i>	
6	<i>The Fifth Woman (A quinta mulher)</i>	17/01/2010

**Quadro 12 – série inglesa BRANAGH, temporada 3 (2012)**

Ep.	Título	Estreia
7	<i>An Event in Autumn (A mão)</i>	08/07/2012
8	<i>The Dogs of Riga (Cães de Riga)</i>	15/07/2012
9	<i>Before the Frost (Antes da geada)</i>	22/07/2012

**Quadro 13 – série inglesa BRANAGH, temporada 4 (2016)**

Ep.	Título	Estreia
10	<i>The White Lioness (A leoa branca)</i>	22/05/2016
11	<i>A Lesson in Love (A mão)</i>	29/05/2016
12	<i>The Troubled Man (O homem inquieto)</i>	05/06/2016

3.5. A hipótese

Tendo tratado da nossa metodologia sintética, de seus prós e contras, vamos agora acessar nosso objeto de estudo e procurar extrair dele algo que nos fale a respeito das relações que possa haver entre gênero literário (policial) e recepção.

Havíamos, na nossa introdução, esboçado um possível percurso para *Os assassinatos da Rua Morgue*, de Poe, que nos serviu então de exemplo. Nossa ideia agora é retomar esse esboço e adaptá-lo para o nosso objeto de estudo deste caso concreto. Antes, porém, de rememorarmos o passo a passo referido lá no início deste trabalho, precisamos trazer à luz outra hipótese nossa a partir da qual estamos tentando relacionar gênero e recepção.

Procuramos, no nosso interlúdio teórico, demonstrar o porquê da nossa abordagem teórica. Nossos motivos foram, como já explicamos, um erro metodológico que culminou em uma crença (*illusio*), da qual tomamos partido aqui para nos mantermos para cá da linha divisória entre os estudos literários e outras áreas correlatas que dialoguem com a literatura. Sendo assim, nosso intuito vai no sentido de mostrar, também nos textos escolhidos, e não somente no exterior da obra, como a recepção impacta o gênero literário policial.

Nossa hipótese é de que a recepção positiva age, de um lado, acolhendo uma obra “A” (e qualquer novo elemento “x” que ela queira introduzir no gênero) e posicionando-a (via troféus, reconhecimento dos pares, sucesso de vendas) e, por outro lado, ao corroborá-la, engessa o autor e por conseguinte suas próximas obras “B”, “C”, “D”, etc. naquilo que a “A” trouxe de novo para o gênero<sup>ti</sup>.

$$Aax \text{ ---> } G^{ti1} \text{ ---> } G^{ti2} + Aax$$

$$Bax \text{ -----> } G^{ti2} + Aax \text{ ---> } G^{ti3} + Aavx(+Bax)$$

$$Ca \text{ -----> } G^{ti3} + Aavx(+Bax) \text{ ---> } G^{ti4} + Aax(+Ba+Ca)$$

$$Ab \text{ -----> } G^{ti4+Aa(+Ba+Ca)} \text{ ---> } G_2^{ti+Aa(+Ba+Ca)} + Ab =$$

Lemos aqui:

A = obra número 1

a = autor 1

G = gênero

$t_i$  = tempo inicial

B = obra número 2

C = obra e subsequentes

b = autor número 2

$t_{i2}$  = tempo inicial 2 ou tempo inicial alterado a partir de  $t_i$

Ou seja, temos que uma obra “A”, do autor “a”, ao ser recebida positivamente pelo campo literário via troféus e afins, impacta, pela diferença ou pela semelhança, o gênero “G” no qual se insere<sup>52</sup>, num tempo inicial “ $t_i$ ” e lhe agrega sua característica “x” (ou simplesmente o fato de sua existência). O gênero “G” no tempo inicial “ $t_i$ ”, frente ao impacto da obra “A”, torna-se o gênero “G” num tempo “ $t_{i2}$ ” com a obra “A” somada, pois se entende que a obra “A” já tenha gerado impacto. O gênero, no entanto, ainda não se torna um “G<sub>2</sub>” porque continua sofrendo influência do autor “a” sob uma única característica “x”.

Quando uma obra “B”, do mesmo autor “a”, também gera uma recepção positiva, o gênero “G”, agora sob influência da obra “A” do mesmo autor e por conseguinte da mesma característica “x” (na fórmula: “+Aa”), a obra “B” não gera mais um impacto inovador sobre o gênero “G”, mas sim um aspecto simbólico reforçador sobre o autor “a” (na fórmula: “...a(+Ba)”) e/ou sobre a característica que responde agora por seu nome. Essa característica “x” pode ser a temática do autor, estilo, um conjunto de fatores, personagens (que em geral são um reflexo da característica “x”). Quando uma obra “C”, do mesmo autor “a”, também ganha seu espaço na série, “Ca” reforça tanto “a”<sup>53</sup> quanto “x” de “a”.

Agora, quando uma obra de outro autor (“b”) impacta o gênero tendo partido da(s) obra(s) de “a” ou de seu “x”, um fenômeno interessante parece acontecer. Se a obra “Ab”, que é influenciada ou leva em conta o “x” de “a”, então “Ab”, ao ser recepcionada, automaticamente põe de novo o autor “a” e suas obras no mapa, reforçando-os. Esse reforço

<sup>52</sup> Lembramos que aqui estamos falando do gênero literário dos policiais e não de obras que se posicionem ou que sejam posicionadas no limiar entre distintos gêneros.

<sup>53</sup> Não poderia ser diferente, pois “A”, “B” e “C” são todas obras do mesmo autor, de forma que o reforçam automaticamente.

pode simplesmente corroborar o cânone, consolidar uma obra no cânone, reposicionar uma obra no cânone ou até ressuscitar uma obra esquecida.

Vejamos alguns exemplos de obras de um autor que reforçam um segundo autor e, por conseguinte, as obras deste: o romance *A morte de Virgílio*, de Hermann Broch (1982), autor “a”, reforça por si só Virgílio, autor “b”, de modo que não seria absurdo pensarmos que poderia haver facilmente certa quantidade de leitores que, ao ler Broch sem conhecer Virgílio, acabaram interessando-se pelo poeta latino e foram atrás de suas obras; o mesmo fenômeno de reforço simbólico poderia ser encontrado na obra “jornalístico-literária” *Minhas viagens com Heródoto*, de Ryszard Kapuscinski (2006), em que, ao ler sobre as viagens à Índia do escritor polonês, alguém também poderia interessar-se pelo historiador grego.

Da mesma forma, eis aqui exemplos de obras de autores outros “b” ou “c” que reforcem “x” de “a”: o já citado romance policial *Arsène Lupin contra Sherlock Holmes* (1979), do escritor francês Maurice Leblanc, reforçaria “x” de “a” (personificado no personagem Sherlock Holmes, e por extensão a obra de Conan Doyle); ou também o já citado aqui S. A. Duse com seu detetive Leo Carrington, cópia de Sherlock, em obras como *O cabo da navalha* [*Stilettkäppen*] (1913) ou *O diário do doutor Smirno* [*Doktor Smirnos dagbok*] (1917), que, com suas cópias, reforçaria o personagem inglês e seu autor. Neste ponto, haveria um sem-fim de obras que são cópias e/ou pastiches que acabariam reforçando o “x” que simboliza Sherlock Holmes. Citemos algumas: *The exploits of Sherlock Holmes*, de Adrian Conan Doyle (1954), filho de Arthur Conan Doyle; *The adventure of the laughing Jarvey*, de Stephen Fry, o comediante (1992); *The doctor's Case*, de Stephen King (1987); o nosso conhecido exemplo *O xangô de Baker Street*, de Jô Soares (1995); ou o então interessantíssimo *Sherlock Holmes: the unauthorized biography*, de Nick Rennison (2006)<sup>54</sup>.

A título de ampliarmos nossas referências, gostaríamos de citar também o livro *Qui a tué Roger Ackroyd?*, de Pierre Bayard (1998), ensaio do teórico francês que reforça de maneira evidente a obra de Agatha Christie *O assassinato de Roger Ackroyd* (1988).

---

54 Para uma extensa lista de autores que escreveram “novas” histórias e pastiches de Sherlock Holmes, acessar: <[https://en.m.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_authors\\_of\\_new\\_Sherlock\\_Holmes\\_stories](https://en.m.wikipedia.org/wiki/List_of_authors_of_new_Sherlock_Holmes_stories)> (Acesso em: 14 de jul. 2016).

O exemplo de Bayard é nitidamente um corroborador do cânone, bem como o de Maurice Leblanc citado acima, haja vista que parece ter sido uma tendência na literatura das décadas 1900, 1910 e 1920 redigir pastiches de Sherlock ou a partir de Sherlock.

Exemplos de obras que consolidem outra no cânone são as nossas já citadas filmagens de Mankell. Como se pode ver no quadro 5, a primeira série de filmagens de Wallander, comumente conhecida por Lassgård ter sido quem protagonizou Wallander, impulsionou as traduções dos romances para o inglês<sup>55</sup>.

A respeito de um reposicionamento de uma obra no cânone, citamos o já tantas vezes mencionado *A cultura popular na Idade Média e o Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de Bakhtin (1987), que praticamente ressuscitou o escritor francês.

Outro fenômeno interessante parece advir dessa hipótese que aventamos. Se um gênero “G<sub>1</sub>”, sob influência de “Aa+Ba+Ca...”, só se consolida quando uma obra de outro escritor “Ab” impacta o gênero, então temos que parte do papel recepcional de uma obra não se dá somente pela sua própria recepção, mas sim na confluência da sua com outras obras contemporâneas e posteriores, seja pela influência que ela pode exercer sobre elas ou pela repetição de um “x” (que elas também compartilham).

Temos, por exemplo, a decalogia de Sjöwall & Wahlöö. Como já dissemos anteriormente, sua influência na literatura nórdica é enorme. A citação de Marklund que trouxemos, no item sobre gênero policial na Escandinávia, já nos mostra o impacto que

---

55 Halldór Guðmundsson, escritor islandês e também editor da importante editora islandesa Mál og Menningar/JPV Forlagid, no seu discurso proferido, no dia 29 de maio de 2009 em Reykjavík, para a conferência The Nordic Crime Wave, traz importantes dados a respeito das traduções de Mankell para o alemão. Cito: “No início, seguiu-se uma onda de traduções de literatura escandinava no mundo; o interesse saiu da literatura sul-americana, que tinha desempenhado um papel dominante durante 15 anos. Em 1998, a maré virou novamente, desta vez não para outra parte do mundo real, mas para um gênero específico, o romance policial. Foi Michael Krüger de novo, da Editora Hanser, na Alemanha, que definiu a tendência através da publicação do autor sueco Henning Mankell. Antes disso, dois dos livros de Mankell tinham sido publicados em alemão, mas ambos tiveram menos de mil cópias vendidas”. Tradução nossa de: “*At first, there followed a wave of translations of Nordic fiction in the world; the interest had shifted from South American fiction, which had played a dominating role for 15 years. But in 1998, the tide turned again but this time not to another part of the real world, but to a specific genre towards crime fiction. Again, it was Michael Krüger from Hanser publishers in Germany who set the trend by publishing the Swedish author Henning Mankell. Before that, two of Mankell’s books had been published in German, but both sold less than a thousand copies*”. Texto integral do discurso, em inglês, disponível em: <http://krimi.blogspot.com.es/2009/06/spreading-crime-around-world-success-of.html>. Acesso em: 14 jul. 2016.



Sjöwall & Wahlöö exerceram sobre os que os leram. Tomamos a liberdade de repetir a seguir somente parte daquela citação:

O casal Sjöwall-Wahlöö estabeleceu um novo patamar para a narrativa político-criminal, conjugando uma alta qualidade literária com hábeis intrigas dramáticas, assim como adicionando um compromisso social que proporcionou um especial furor em suas páginas.<sup>xxxiii</sup> (MARKLUND, s/d, p. 52)

A ele agregamos outra citação para então seguirmos com nosso raciocínio:

A mediados da década de 1960, quando Sjöwall e Wahlöö começaram a escrever, eram já numerosos os exemplos de novela de procedimento policial. Se retrocedemos até a época dourada da década de 1930, encontramos, entre os pioneiros, o inspetor Alleyn, de Ngaio Marsh, e o inspetor French, de Freeman Wills Crofts. Depois dele vieram, numa rápida sucessão, personagens como Gideon, de J. J. Marric, e, do outro lado do Atlântico, Ed McBain [...]. O procedimento policial era sempre patrimônio de um herói particular. Não havia espaço para compartilhar o candelabro. Os livros de Sjöwall e Wahlöö são diferentes. Mesmo que geralmente conhecidos como os romances de Martin Beck, na realidade não tratam de um indivíduo. São peças corais.<sup>xxxiv</sup> (MCDERMID, s/d, p. 10-11)

Em ambas as citações, para além da importância do casal Sjöwall & Wahlöö, vemos declarado o aspecto inovador de suas obras. Tal aspecto, que vamos chamar aqui de um aspecto da característica “x” (ou parte dela) dos autores “a”, não age somente negando uma característica antiga “v”, a dos procedimentos policiais incorporados na narrativa<sup>56</sup>, mas, ao inovar sobre eles transformando o trabalho do procedimento policial em coletivo e não mais em individual, reforça-a. Ora, neste caso, o reforço toma a característica “v”, incorpora-a à inovação “x” e, de certa maneira, avaliza-a.

O testemunho de Mankell sobre a obra de Sjöwall & Wahlöö também parece corroborar o que Marklund e já McDermid disseram acima:

Não deveria dizer quantas vezes me perguntaram que significaram para mim os livros de Sjöwall e Wahlöö. Acredito que qualquer um que tenha escrito

---

56 Lembrando que a incorporação dos procedimentos policiais foi uma inovação posterior no gênero, que nasceu com protagonistas detetives particulares que trabalhavam individualmente, como Hercule Poirot (Poe), Sherlock Holmes (Conan Doyle), Lecocq (Gaboriau), Arsène Lupin (Maurice Leblanc), etc.

sobre crimes como reflexo de uma realidade social se inspirou, de uma ou outra maneira, neles. Romperam com as tendências preexistentes no romance policial. Stieg Trenter dominou o mercado na Suécia nos anos 1950, junto com Maria Lang e H. K. Rönblom. Todos eles cultivaram histórias de detetives em que a resolução do mistério era o tema principal. Nos livros de Trenter, as ruas, os restaurantes e bares e a comida descrevem com grande detalhe, mas o cenário fica só nisso, em cenário, nunca se estabelece um vínculo direto nem real entre o crime e o lugar onde ele sucede. A tradição britânica quanto a romances de detetives constituiu a fórmula dominante até a publicação de *Roseanna*. Teve particular importância o fato de que Sjöwall e Wahlöö se distanciaram das descrições absolutamente estereotipadas dos personagens, tão disseminadas. Eles mostraram personagens que evoluíam diante dos olhos do leitor.<sup>xxxv</sup> (WALLANDER, s/d, p. 5)

Visto de outro modo, mesmo que até a publicação de *Roseanna* o gênero só se visse como um entretenimento e que a partir da decalogia, mas especialmente da primeira novela, foi possível vislumbrar uma perspectiva de crítica social para o policial escandinavo, o aporte de Sjöwall & Wahlöö não desmerece ou anula as características “v” do gênero ou dos autores que faziam então parte do gênero, mas parte de “v” para, se a recepção for positiva, instituir “x”. É um processo de negar e ao mesmo tempo afirmar algo, pois, se não houvesse afirmação, ainda que contestatória, da existência de algo, não haveria o que ser negado.

Ainda outro aspecto que nos parece ficar evidente, se vemos o movimento das obras e recepção e como se inter-relacionam, é a dificuldade que os autores têm, uma vez inseridos no gênero e relativamente consolidados no cânone (ainda que seja um “subcânone”, já que o policial é, muitas vezes, considerado como sendo literatura menor), de se renovarem ou se expandirem para além do “x” característico que lhes pertence.

Mankell parece-nos ser um exemplo digno de nota neste quesito, muito embora haja outros que abordaremos também a seguir. Ele, cuja obra não se concentra unicamente em policiais, parece ter sido estigmatizado pelo sucesso que sua série Wallander obteve e ficando conhecido, em primeiro lugar, como autor de livros policiais, ainda que este gênero não ocupe nem um terço de sua obra total. O que queremos fazer aqui não é defender o valor ou desvalor do resto da sua obra literária, pois isso seria agir justamente a favor da canonização da literatura contra a qual Jauss (1994) queria ir e porque, como já dissemos, nenhum julgamento estético judicativo nos é de interesse. Nosso intuito é sim inquirir a respeito dos processos e relações que o gênero e as obras que se inserem nele acabam mantendo.

Pois, uma vez reconhecido o estigma erigido pela própria inserção e consolidação no gênero, parece-nos que uma lei do próprio gênero dita que seu sucesso implica certo engessamento da persona literária. Tentemos ver isso na obra de Mankell.

As 12 novelas da série Wallander foram publicadas entre 1991 e 2013, sendo que oito delas entre 1991 e 1999. Até o ano de 1991, quando da publicação da primeira novela protagonizada por Kurt Wallander, Mankell já havia publicado 10 livros.

**Quadro 14 – Lista de livros de Mankell pré-Wallander**

Ano	Título	Editores
1973	<i>Bergsprängaren (O técnico de explosivos)</i>	Författarförlaget
1974	<i>Sandmålararen (O pintor de areia)</i>	Författarförlaget
1977	<i>Vettvillingen (O louquinho)</i>	Författarförlaget
1979	<i>Fångvårdskolonin som försvann (A colônia penal que desapareceu)</i>	Ordfront
1980	<i>Dödsbrickan (Bandeja da morte)</i>	Ordfront
1981	<i>En seglares död (A morte de um marinheiro)</i>	Ordfront
1982	<i>Daisy Sisters</i>	Ordfront
1984	<i>Sagan om Isidor (A saga de Isidor)</i>	Ordfront
1990	<i>Leopardens öga (O olho do leopardo)</i>	Ordfront
1990	<i>Hunden som sprang mot en stjärna (O cachorro que correu na direção de uma estrela)</i>	Ordfront

Desses, nenhum era policial. *Bergsprängaren* [O técnico de explosivos], por exemplo, consiste na história de um técnico de explosivos que se lesiona gravemente ao executar um trabalho com dinamite em um túnel e precisa seguir com sua vida agora como um deficiente físico. *Sandmålararen* [O pintor de areia], seu segundo livro, também pela extinta Författarförlaget<sup>57</sup>, tem como mote a história de uma garota pobre que viaja para a

57 “Författarförlaget”, traduzido, seria “Editora dos escritores”. Quando da publicação do primeiro livro de Mankell, jovem escritor com seus 25 anos, a Författarförlaget era uma pequena casa editorial que tinha por intuito tornar possível a publicação de escritores não consagrados. No ano de 1987, mais de dez anos depois das primeiras publicações de Mankell, a Författarförlaget foi comprada por Thomas Fischer, magnata das finanças e também editor. Logo após a compra, Fischer trocou o nome da companhia para Fischer & Co. Dez

Gâmbia e que tem sua vida afetada por pessoas que ela conhece lá. *Leopardens öga* [O olho do leopardo], seu nono livro, já editado pela Ordfront em 1990, também tem temática semelhante: o jovem Hans Olofson decide viajar para a Zâmbia e acaba ficando por lá 18 anos.

É, porém, com *Daisy Sisters* (título original em inglês) que talvez possamos dar um exemplo mais contundente. Juntamente com *Bergsprängaren* [O técnico de explosivos], *Daisy Sisters* é possivelmente a obra de Mankell anterior ao seu sucesso que mais se aproxime do cânone consolidado do romance, entendido como um formato literário moderno em prosa fortemente influenciado pelo romantismo<sup>58</sup> e pelo realismo<sup>59</sup>. *Daisy Sisters* narra três gerações de mulheres na Suécia durante e pós-Segunda Guerra, suas dificuldades em uma sociedade onde o papel das mulheres está em transição e como precisam resignar-se com alguns acontecimentos e desistir de certos sonhos. Elna e Vivi, depois de três anos trocando cartas, decidem empreender uma viagem de bicicleta até a fronteira com a Noruega para se conhecerem. É 1941, a Suécia se mantém neutra na guerra e a Noruega foi invadida por nazistas. O verão tem sido impiedoso com o calor e muita gente tem ido aos lagos para refrescar-se. As duas conhecem dois militares e uma delas acaba sendo estuprada e engravidando. Apesar da posição contrária dos pais, Elna decide manter a criança e criá-la. Sua vida é transformada e moldada a partir dessa decisão. O enredo, que já desvela muitas das preocupações e motes de Mankell, não obtém muito sucesso editorial a princípio. É taxado de exageradamente triste e pessimista. Sua primeira edição (1982) é irrisória, e sua primeira reimpressão (1983) só se esgota anos depois. Só em 1999 é que a Ordfront vai imprimir uma segunda edição do livro, já tendo Mankell alcançado fama no seu país<sup>60</sup>.

Em outras palavras, independente do valor ou desvalor da obra, é possível que o mercado editorial sueco não tivesse espaço para mais um romance de um desconhecido no formato “tradicional”. Se estendermos a fala de Halldór Gudmundsson sobre o trabalho do editor alemão Michael Krüger, da Hanser, importante editora sediada na Alemanha, como um pano de fundo para o contexto em que *Daisy Sisters* foi publicado, poderíamos entender por

---

anos depois, vendeu a editora para o conglomerado editorial Lind & Co., encerrando sua carreira como editor de livros.

58 Aqui pensamos em autores como Walter Scott, Victor Hugo e até José de Alencar.

59 E aqui pensamos em autores como Balzac, Flaubert, Dickens ou Zola.

60 Lembramos que até o ano de 1999 nove dos doze livros da série Wallander já tinham sido publicados, bem como três dos nove filmes da série Lassgård.

que a obra não encontrou para si mesma um solo fértil. Aqui lemos as palavras de Gudmundsson: “Em primeiro lugar, seguiu-se [na Hanser] uma onda de tradução da ficção nórdica no mundo; o foco de interesse tinha saído da ficção latino-americana, que tinha tido um papel dominante durante 15 anos”<sup>xxxvi</sup>.

Aqui também deveríamos levar em conta que a Svenska Deckarakademin [academia sueca de romances policiais] já vinha outorgando prêmios às melhores traduções em sueco de romances policiais desde 1971<sup>61</sup> e para romances originalmente escritos em sueco desde 1982<sup>62</sup>. Dentre os agraciados pelo prêmio desde então, temos Leif Persson (duas vezes), Staffan Westerlund (duas vezes), Mankell (1991 e 1995), Jan Guillou, Håkan Nesser (duas vezes), Åsa Larsson (duas vezes), Stieg Larsson e o duo Roslund & Hellström.

Outro prêmio de reconhecida importância no cenário escandinavo (na verdade, é o prêmio mais importante do gênero) é o Glasnyckeln, distribuído desde 1992 pela Skandinaviska Kriminalsällskapet [sociedade escandinava de romances policiais] para romances policiais escritos em sueco, dinamarquês, norueguês, islandês ou finlandês. O prêmio possui esse nome em homenagem a uma célebre e homônima obra de Dashiell Hammett<sup>63</sup>. Mankell, por exemplo, foi o primeiro escritor a receber o prêmio, em 1992, pela obra já premiada pela Svenska Deckarakademin *Assassinos sem rosto*. Outros escritores que já foram premiados com o Glasnyckeln e que hoje já se consolidaram no gênero policial são: Peter Høeg, Karim Fossum, Jo Nesbø, Håkan Nesser, Arnaldur Indriðason, Roslund & Hellström, Stieg Larsson e Leif Persson.

A atribuição desses três prêmios (melhor tradução para o sueco, melhor romance sueco pela Svenska Deckarakademin e melhor romance policial escandinavo) poderia mostrar uma tendência crescente na literatura dos países nórdicos. Conforme testemunhos dos escritores já citados, parece que Sjöwall & Wahlöö foram os responsáveis pela mudança, a favor dos policiais, nos países do norte da Europa. Outro trecho do discurso de Gudmundsson, a respeito da enxurrada de autores nórdicos no mercado editorial alemão e inglês, talvez possa ilustrar melhor o cenário:

61 O primeiro galardoado pela Svenska Deckarakademin, por exemplo, no ano de 1971, foi Julian Symons com sua obra *The Thirty-First of February*, de 1953 e traduzida em 1970. Julian Symons foi um importante crítico, ensaísta e escritor britânico.

62 Hoje se chama Svenska Deckarakademinpris, mas já foi chamado de The Martin Beck Award. Relembrando que Martin Beck é o protagonista da decalogia de romances de Sjöwall & Wahlöö.

63 HAMMETT, D. *The glass key*. New York: Grosset & Dunlap, 1931.

Em retrospectiva, o momento da minha viagem [para a Inglaterra com o intuito de inspecionar o mercado britânico] foi um pouco engraçado, já que 1993 foi o ano em que a atitude dos editores com relação à literatura nórdica mudaria drasticamente, na Inglaterra e no mundo todo.

No outono, *A percepção da neve da senhorita Smilla* [*Frøken Smillas fornemmelse for sne*] foi publicado em inglês, pela Harvill Press. No ano seguinte, o livro foi publicado nos Estados Unidos e se tornou um best-seller entre os romances em tradução. O resto é história, e o romance de Peter Høeg, o primeiro romance policial nórdico que ganhou a atenção do mundo desde Sjöwall & Wahlöö, foi publicado em 34 idiomas e já vendeu mais de 20 milhões de cópias em todo o mundo.

1993 também foi o ano em que Michael Krüger, na editora Hanser, baseada em Munique, publicou um livro norueguês sobre filosofia para adolescentes. Este inusitado livro, *O mundo de Sofia*, de Jostein Gaarder, superou a lista de best-sellers da Der Spiegel e ficou no topo por quase dois anos. Desde então, o livro foi publicado em mais de 50 línguas e vendeu cerca de 40 milhões de cópias. *O mundo de Sofia* era a novela mais vendida no mundo em 1995.

Esse foi o início de uma tendência. O agitado ano de 1993 facilitou o trabalho de editores e agentes que tentavam vender a literatura dos países nórdicos.<sup>xxxvii</sup> (GUDMUNDSSON, 2009)

Talvez seja coincidência o fato de Mankell não ter tido uma recepção tão “receptiva” por sua obra “realista” quanto por seus romances policiais, ou talvez tenha sido devido à permeabilidade do mercado editorial nórdico, marcado por uma tradição forte em um gênero próximo e ao mesmo tempo distante do romance tradicional e por uma tendência a ascendência do romance policial desde anos, que Mankell tenha encontrado sua voz somente quando se aproximou do microfone.

Aliás, no que concerne à voz que pode encontrar um autor quando inserido em um gênero que está em voga no seu cenário histórico, não podemos seguir nosso raciocínio sem comentar rapidamente a abrangência do gênero infantojuvenil entre os países escandinavos. Na Suécia, segundo Klingberg (1998), a tradição de livros infantis remonta desde 1591 com a obra *Een sköön och härligh jungfrw speghel* [*O lindo e singelo espelho da donzela*], de Laurentius Johannes, originalmente em alemão e traduzida para o sueco por Conrad Portas. Desde então uma longa série de autores publicou obras-chave para o gênero na Suécia, dentre as quais citamos somente alguns autores e suas obras a título de ilustração: Laura Fitinghoff, com *Barnen ifrån Frostmofjället* [*As crianças da montanha Frostmo*], de 1901; Selma

Lagerlöf, com *A viagem maravilhosa de Nils Holgersson*<sup>64</sup>, de 1906; Gösta Knutsson, com *As aventuras de Pelle Svanlös*, de 1939, e os seguintes da série Pelle Svanlös; Tove Jansson, com *Os moomins e o dilúvio*<sup>65</sup>, 1945; Lennart Hellsing, com *Krakel spektakel gör det själv [Krakel Spektakel faz sozinho]*, de 1960; Astrid Lindgren, com *Rasmus på luften [Rasmus pelos ares]*, de 1958; Martha Sandwall-Bergström, com seu *Kulla-Gulla [Kulla-Gulla]*, de 1965; Maria Gripe, com *Hugo och Josefin [Hugo e Josefina]*, de 1962; e Åke Holmberg, com os romances policiais para criança da série Ture Sventon, tais como *Ture Sventon, privatdetektiv [Ture Sventon, detetive particular]*, de 1948.

Convém ainda citar que o gênero infantojuvenil possui quatro prêmios de grande importância em território sueco. São eles: Nils Holgersson-plaketten, em homenagem à obra supracitada de Selma Lagerlöf, recebido em 1991 por Mankell por seu *O cachorro que correu em direção à estrela*; Astrid Lindgren-priset, recebido por Mankell em 1996; Augustpriset, recebido por Mankell em 1998 por um de seus livros infantojuvenis; Litteraturpriset till Astrid Lindgrens minne (não confundir com o prêmio Astrid Lindgren citado logo acima), nunca recebido por Mankell; e o importantíssimo Hans Christian Andersen-medaljen, tampouco recebido por Mankell<sup>66</sup>.

Vejamos, pois, uma comparação entre três obras de Mankell que se inserem em três distintos gêneros literários, dois bem localizados no campo literário e um atualmente à margem do mercado editorial. As obras são: *Daisy Sisters* (romance “realista tradicional”), *O cachorro que correu na direção de uma estrela* (infantojuvenil) e *Assassinos sem rosto* (policial).

---

64 LAGERLÖF, Selma. *A viagem maravilhosa de Nils Holgersson*. São Paulo, SP: Melhoramentos, 1965.

65 JANSSON, Tove. *Os moomins e o dilúvio*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

66 O H. C. Andersen-medaljen é considerado como o Nobel para os infantojuvenis. Ao pé da letra, o prêmio é concedido por uma associação suíça chamada International Board on Books for Young People, filiada à Unesco, e cuja patrona é Margarida II da Dinamarca, rainha da Dinamarca, mas possui um impacto grande nos países nórdicos (dos 32 ganhadores, cinco são de países escandinavos, dois alemães e um holandês, área de abrangência do mercado editorial nórdico). Duas escritoras brasileiras já foram laureadas com ele: Lygia Bojunga Nunes, em 1982, que também ganhou, em 2004, o Litteraturpriset till Astrid Lindgrens minne; e Ana Maria Machado, em 2000.

**Quadro 15 – *Daisy Sisters x O cachorro que correu na direção de uma estrela x Assassinos sem rosto*<sup>67</sup>**

<b>Ano</b>	<b><i>Daisy Sisters</i></b>	<b><i>O cachorro...</i></b>	<b><i>Assassinos...</i></b>	<b>Obs.</b>
1982	1 ed. SUE			
1983				
1984				
1985				
1986				
1987				
1988				
1989				
1990		1 ed. SUE		
1991		DIN, NOR	1 ed. SUE	PrSu IJ e W
1992		1 ed. 2 imp. SUE, ALE, FIN, ISL	1 ed. 2 imp SUE, DIN	PrSu W
1993	1 ed., 2 imp. SUE		2 ed. SUE, ALE, FIN	PrAle H
1994			3 ed. SUE, FR	S1
1995			SUE	PrSue W, S1
1996		2 ed. ALE, HOL, JAP	SUE	PrSue IJ, PrSue W, PrSue W, S1
1997		2 ed. SUE	ING, DIN, FIN, EST	Pr HM
1998		FR	SUE, DIN, NOR, HOL, ISL	PrSue IJ
1999	2 ed. SUE	RUS	DIN, NOR	
2000		ESP	E-book SUE, ING, RUS, NOR	Pr HM
2001		Audio e e-book SUE, HUNG, CURDO, BASCO	ALE, FR, DIN, NOR, ITA, ESP, PT	PrSue IJ, PrING W, S1
2002		3 ed. ALE, NOR	ING, ALE	S1

<sup>67</sup> Fonte: <http://libris.kb.se/>. Acesso em: 22 de jul. 2016.



2003		ITA, FIN	ING, HOL	S1
2004	Audio SUE	1 ed. 2 imp. NOR, ESLOVE, ESLOVA	POL, HOL	
2005		ING, CATAL	Audio SUE, ALE	S1
2006	FIN, Audio FIN	ALE	2 ed. Audio SUE, POL	PrSue HM, S1, S2x6
2007	1 ed. 2 imp. FIN	EUA, NOR, ESP, CATAL, COR	E-book SUE, ITA, FIN, EST	S1, S2x7
2008		POL, HOL, ARAB		S3x3
2009	ALE e HOL	PERS	ING, ESP, FIN, HOL, ARAB	S2x13
2010	3 ed. SUE, NOR			S3x3
2011	ESP		ING	
2012	NOR		RUS	PrSue W, S3x3
2013		BUL	RUS, NOR	S2x6
2014				
2015			FR	morte Mankell
2016		3 ed. SUE	SUE	S3x3

Legenda:

HM – Henning Mankell ou para sua obra como um todo

IJ – infantojuvenil

PrAle – prêmio alemão

PrING – prêmio inglês

PrSu – prêmio sueco

S1 – série sueca 1 Lassgård

S2 – série sueca 2 Henriksson

S3 – série inglesa Branagh

x3 ou x6 ou x7 etc. – quantidade de episódios naquele ano

W – Wallander

O resto das abreviações correspondem às línguas de cujos países a obra foi traduzida.

Muito embora a quantidade de prêmios específicos para policiais e infantojuvenil recebidos por Wallander seja praticamente a mesma, o alcance de suas obras em termos de traduções não o é. Há 99 publicações/traduções de *Assassinos sem rosto* depositadas na Kungliga Biblioteket (a Biblioteca Nacional dos suecos), enquanto há somente 47 de *O cachorro que correu na direção de uma estrela*. Obviamente as filmagens da série Wallander

(duas séries de filmagens suecas e uma inglesa, como tantas vezes já dissemos aqui) contribuíram em muito para o que chamamos até agora de reforço simbólico da obra policial.

Como podemos ver na tabela acima, o ano de 1991 foi frutífero para *O cachorro que correu na direção de uma estrela*. O livro, que foi publicado em 1990, recebeu o importante prêmio Nils Holgersson-plaketten de literatura infantojuvenil<sup>68</sup>, que premia com mais de R\$60 mil<sup>69</sup> para o primeiro colocado. No mesmo ano, o livro recebeu traduções para o norueguês e o dinamarquês, e no ano seguinte, muito provavelmente por influência do reforço simbólico do prêmio, para o alemão, finlandês e islandês.

A esse respeito, não é de menos dizer que há uma tendência, que se pode ver com certa clareza na tabela supracitada, no percurso das traduções saídas dos países nórdicos, mais especificamente da Suécia. Uma vez impressa uma obra, digamos, na Suécia, a maior permeabilidade editorial se encontra entre o próprio bloco escandinavo. Suécia, Dinamarca, Noruega, Finlândia e Islândia são países que se mantêm abertos uns aos outros. Em um segundo raio de abrangência, viria a Alemanha (muitas vezes acompanhada pela Holanda). As publicações em tradução na Alemanha são especialmente impactantes, atingindo primeiro e indiretamente o mercado francês<sup>70</sup> e depois o inglês. É só a partir, pois, da recepção na Grã-Bretanha que se pôde atingir mercados mais distantes dos nórdicos, como o dos outros países de língua latina e outros países europeus menores. Isso se deve, muito provavelmente, ao fato de esses mercados, para além de sua própria produção interna, serem consumidores, e logo seguidores, das tendências editoriais geradas ou engendradas pelos mercados alemão, inglês/norte-americano e francês.

Retomando nossa análise sobre as traduções de *O cachorro que correu na direção de uma estrela*, em 1996 outro boom tem lugar. Mankell, que recebeu outro prêmio infantojuvenil (por outro livro), tem seu *O cachorro que correu na direção de uma estrela* editado novamente em alemão e também em holandês e japonês. No ano de 1997 uma

---

68 Lembramos que a literatura infantojuvenil tem tradição nos países nórdicos, especialmente na Suécia. O Nils Holgersson-plaketten concede prêmios desde 1950. Aliás, a primeira ganhadora foi Astrid Lindgren, criadora da personagem infantil Pippi Långstrump (Pippi Meialonga, em português).

69 25 mil coroas suecas.

70 Dizemos “indiretamente” porque as traduções para o francês foram feitas direto do original sueco. A de *Hunden som sprang mot en stjärna* por Agneta Ségol e a de *Mördare utan ansikte* por Philippe Bouquet. Aliás, é um consenso cultural na França fazer-se traduções para o francês direto do idioma original e nunca por intermédio de outra tradução, diferentemente do mercado brasileiro, que frequentemente é intermediado por traduções inglesas.

segunda edição do livro é publicada, assim como em 1998, ano de outro prêmio infantojuvenil na Suécia, uma tradução francesa é publicada pela Flammarion. Aparentemente corroborando nossa hipótese, outro *boom* se dá no ano de 2001, quando Mankell ganha outro prêmio infantojuvenil na Suécia (o Bokjuryn) e outro prêmio policial em terras britânicas (o importante Gold Dagger, concedido pela Crime Writers' Association). Neste ano, *O cachorro que correu na direção de uma estrela* recebe edição em audiolivro, e-book, bem como tradução para o húngaro, curdo e basco.

Por outro lado, já *Assassinos sem rosto*, e também toda a sua obra policial, teve o primeiro *boom* de reforço no próprio ano de publicação com o prêmio da Svenska Deckarakademin em 1991 e com o Glasnyckeln em 1992. A primeira tradução de *Assassinos sem rosto* foi para o dinamarquês em 1992. Em 1993, para o alemão e o finlandês. Em 1994, já temos a primeira tradução para o francês e a estreia, na Suécia, do primeiro filme de Wallander com Lassgård (S1 na tabela). Em 1996 temos outro empurrão para a obra, com um prêmio<sup>71</sup> sueco para policial entregue a Mankell por *A quinta mulher* e a estreia do terceiro filme da primeira temporada da série Wallander de Lassgård. A partir de 2001, com o já comentado prêmio britânico Gold Dagger, uma série de traduções e reedições do livro foram publicadas (dinamarquês, norueguês, italiano, espanhol, português de Portugal, inglês novamente, alemão novamente, holandês de novo, polonês e para outros idiomas europeus cujo mercado editorial é menos representativo para a nossa análise). Em 2001 e 2002 estreiam outros dois filmes da série Lassgård.

De 2006 a 2008 é, provavelmente, o período em que o policial Wallander, e por conseguinte Mankell, popularizou-se de maneira permanente primeiro na Suécia e depois no exterior. Seis filmes da série Henriksson são lançados, outros sete em 2007, e em 2008 os três primeiros filmes da BBC protagonizados por Kenneth Branagh chegam às telas. Branagh, que já era então conhecido pelo público inglês pela sua extensa filmografia e suas adaptações de Shakespeare (*Henry V*, 1989; *Much ado about nothing*, 1993; *Hamlet*, 1996; *Love's labour's lost*, 2000; *As you like it*, 2006), dá certa seriedade “pop” à série de Wallander. Com a estreia das adaptações dos romances de Mankell com Branagh como protagonista, produzidas pela BBC, *Assassinos sem rosto* recebe, em 2009, novas edições para o inglês, finlandês, holandês

---

71 No ano de 1996, Mankell recebeu cinco prêmios suecos, sendo um policial, dois para o total de sua obra e dois infantojuvenis.

e espanhol. A propósito, *Asesinos sin rostro*, traduzido direto do sueco por Dea Marie Mansten e Amanda Monjonell e publicado em uma edição bem cuidada pela Tusquets em 2001, recebe, neste mesmo ano de 2009, um edição de bolso, com formato e menor gramatura das folhas, numa tentativa de popularizar ainda mais o autor. Para que tenhamos uma ideia, enquanto a edição cuidada nova custava 18 euros, a de bolso não passava de 7,95 euros.

Em outra tentativa, possivelmente também impulsionada por este boom ocorrido entre 2006 e 2008, *Assassinos sem rosto* é traduzido pela primeira vez para o árabe. O interessante dessa tradução é que ela foi editada por uma editora sueca chamada Dar Al-Muna, situada em Djursholm, ao norte de Estocolmo. A editora é propriedade de Mona Henning Zureikat, ex-consulesa da Jordânia.

Em 2010, mais três capítulos da série Wallander Branagh estreiam na BBC. Uma nova edição inglesa saiu no ano seguinte. Em 2012, uma nova edição do livro sai em terras russas, bem como em norueguesas. No mesmo ano, Mankell ganha o prêmio norueguês Rivertonprisen, na categoria *internacional*, pelo conjunto de sua obra policial, bem como estreiam na televisão outros três capítulos de Wallander Branagh. Em 2013, estreiam os últimos seis episódios da série Wallander Henriksson e saem novamente novas edições na Rússia e na Noruega pós-Rivertonprisen 2012. Por fim, após a morte de Mankell por câncer em 2015, novas edições saíram em francês e sueco. A BBC também aproveitou, recentemente, para lançar os últimos três episódios da série Wallander Branagh.

Levando em conta todos esses dados nessa comparação, olhemos para o quinhão que corresponde à obra *Daisy Sisters*, inserida em outro gênero literário mas do mesmo autor consagrado. Esta obra foi publicada pela primeira vez em 1982 pela Ordfront. Teve sua primeira reimpressão, pela mesma Ordfront, em 1993, quando Mankell já havia ganhado o Nils Holgersson-plakette por *O cachorro que correu na direção de uma estrela*, o Svenska Deckarakademin pelo melhor romance policial, o Glasnyckeln pelo mesmo livro (*Assassinos sem rosto*) e já havia sido publicado em tradução pelas outras duas obras na primeira e segunda área de abrangência do mercado editorial sueco, a saber, Suécia, Dinamarca, Noruega, Finlândia, Islândia e Alemanha.

Seis anos se passam e em 1999 uma segunda edição de *Daisy Sisters* sai novamente pela Ordfront. Mais 11 anos se passam e somente em 2010, já pela Leopard Förlag, de propriedade do próprio Mankell, que *Daisy Sisters* é novamente editada.

A essa informação devemos adicionar outra: a editora Leopard foi fundada em 2001 por Mankell e Dan Israel, um jornalista e editor de livros sueco, com o objetivo de divulgar e promover “reportagens, debate, história, conhecimento popular e literatura, com preferência para a África e Ásia<sup>xxxviii</sup>”<sup>72</sup>. Em outras palavras, somente nove anos depois da fundação de sua própria editora é que Mankell acabou republicando o seu *Daisy Sisters*.

Como se pode ver na tabela acima, mesmo sendo de autoria do mesmo autor, *Daisy Sisters* não obteve a mesma atenção do mercado editorial que as outras duas obras de Mankell já citadas. A pessoa do autor é a mesma, a rede de contatos que ele tem é a mesma, sua posição no campo literário é a mesma para as três obras durante todo o período. O que não é o mesmo é o gênero no qual esta obra quer se inserir e (portanto?) sua recepção.

Aqui, para apresentar uma possível resposta para essa discrepância entre uma obra e outra, poderíamos argumentar que a qualidade de uma talvez fosse inferior à das outras duas, de forma que naturalmente não se poderia esperar a mesma recepção para uma que para outra. No entanto, como já dissemos, não nos permitimos ir por esse caminho argumentativo porque nos dissemos que não iríamos nos ater a análises judicativas. Sendo assim, por princípio, não podemos, para a sustentação do nosso argumento, manter essa possibilidade. Por outro lado, se, e somente se, nos outorgássemos esse direito, tampouco poderíamos nos certificar de que o campo literário, o mercado editorial ou os leitores reconheceriam unanimemente o valor da obra. Como vimos até agora, com tantas variáveis nos quesitos recepção e sucesso, parece que a questão da suposta qualidade da obra é, se for de fato fundamental, uma dentre as tantas variáveis que disputam forças no campo literário.

Uma dessas variáveis, e uma das que aparentemente parece possuir um peso considerável, é o gênero e o momento histórico em que uma obra se insere no gênero escolhido. Ora, não surtirá o mesmo efeito publicar um romance policial hoje na Suécia ou publicar uma saga em versos, bem como não será o mesmo um romance de formação ou uma biografia. O contexto sócio-histórico local tampouco é desprezível, quando o correto seria

---

<sup>72</sup> Retirado do próprio site da editora. Disponível em: <<http://www.leopardforlag.se/omoss/>>. Acesso em: 19 jul. 2016.

justamente dizer o contrário. Não será o mesmo, dentro de cada contexto específico, publicar um romance policial na Suécia que publicar um romance policial no Brasil. Os mercados editoriais são diferentes e, mais que isso até, os campos de poder não são iguais. Logo, não serão iguais as posições no campo e muito menos os valores que se lhes atribuem. A proximidade não física mas casualmente física do campo literário sueco/escandinavo de campos literários e mercados editoriais alemão, inglês e francês faz com que os romances policiais suecos (e também nórdicos) tenham mais abrangência e por conseguinte maior influência em outros mercados e campos.

Muito embora o poder simbólico engendrado pelo gênero policial na Suécia e nos países escandinavos não permita que nenhum dos escritores que se inserem no gênero possa vislumbrar almejar um Nobel de literatura, parece-nos que a carga de valorização judicativa que se lança sobre um escritor que se reconheça parcial ou inteiramente como policial é ainda menor entre os nórdicos que entre nós brasileiros. Se parte do que pode fazer a arte “séria” é tecer uma crítica sobre a sociedade que a rodeia, então o romance policial da escola Sjöwall & Wahlöö, de crítica social, acaba se aproximando dessa tal seriedade por conta de uma de suas características mais básicas.

Dentre os 17 membros<sup>73</sup> da Svenska Akademien (Academia Sueca de Literatura), cuja relação com a literatura vai desde serem escritores, tradutores, professores universitários, linguistas ou estudiosos da literatura, somente um membro chegou a flertar, ao longo de sua carreira, com o gênero policial. O nome dela é Kerstin Ekman. Seus primeiros seis livros publicados foram todos romances policiais. Deles, um foi adaptado para o cinema, *Dödsklockan* [*A hora da morte*] e outro, *De tre små mästarna* [*Os três pequenos mestres*] recebeu um prêmio literário de importância para a época, o Sherlock-priset<sup>74</sup>. Não é, porém, por seus romances policiais que Ekman ficou mais conhecida, e sim por sua tetralogia de romances *Kvinnorna och staden* [*As mulheres e a cidade*].

73 A academia possui 18 cadeiras, mas atualmente somente 17 membros. A cadeira de número 13 está vaga depois da morte da escritora Sara Stridberg. A eleição para o próximo membro se deu em dezembro de 2016.

74 O Sherlock-priset foi um prêmio vigente entre os anos 1955 e 1986, mantido pelo jornal sueco Expressen com o objetivo de manter e promover um gênero que, quando da criação do prêmio, era considerado pelo veículo de comunicação, conforme Svensson (2005), como muito frágil (“*alldeles för skröplig*”). O prêmio teria sido desmantelado devido ao fato de que romance policial sueco e romance contemporâneo sueco tivessem se tornado quase sinônimos, de maneira que a suposta fragilidade tivesse então se transformado em monopólio literário no mercado editorial.

A respeito das lutas entre as linhas de força do romance “tradicional” *à la* Flaubert e os romances policiais e de como o sucesso imediato no mercado editorial é inversamente proporcional à inserção de um autor no cânone literário, fazemos referência à análise de Bourdieu em *As regras da arte* (1996a), em que o sociólogo francês explana sobre como um possível fracasso de vendas estaria conectado ao fato de uma obra poder ter mais chances de entrar no rol de bens simbólicos de uma editora e acabar sendo, caso a sua recepção vá sendo aos poucos favorável, reconhecida como uma obra-prima.

Ou seja, o sucesso de vendas editorial e midiático (porque gera reforço simbólico em veículos de comunicação como a televisão) distancia os autores de romances policiais e suas obras de uma possível inserção na “alta e séria literatura”, o que automaticamente gera para todos que queiram ser publicados dentro do gênero um estigma. Esse estigma, por sua vez, fomenta, nos autores mais proeminentes no gênero, uma inversão da lógica do campo literário delineada por Bourdieu. Se para os autores da “alta literatura” o reconhecimento de sua obra deve se dar *a posteriori*, culminando na manutenção de um conceito da “arte pela arte”, então os mesmos escritores, a não ser que tenham meios familiares e/ou econômicos para se “dedicar de corpo e alma” à arte, não conseguirão ver ou verão com sorte o seu trabalho transformando a sua qualidade de vida e bem-estar. Precisarão trabalhar como editores, jornalistas, tradutores, livreiros ou qualquer outra profissão que permita pagar as contas para que possam chegar em casa e escrever suas obras em seu tempo livre, obras das quais tampouco esperariam obter sucesso. Porque, se tivessem ou esperassem pelo sucesso imediato, não estariam respeitando as disposições que o *habitus* do campo literário “sério” lhes impõe.

Por outro lado, os que se inserirem a bel-prazer em um gênero literário menor e inevitavelmente relacionado ao entretenimento (já que vende, muito embora também em teoria faça crítica social, sendo ela partidária ou não da ideologia marxista), são estigmatizados desde um parâmetro-padrão que é o cânone e, se bem aceitos no subcampo literário do gênero policial e no mercado editorial, veem suas vidas modificar-se. O percurso seria o contrário dos escritores da “alta literatura”. Se tiverem empregos de editores, tradutores, revisores ou o que quer que fosse, com sorte iriam conquistando os troféus necessários no campo para que possam trocar sua arte/entretenimento por trabalho,

transformando suas obras em moeda de troca. Entram, pois, em um jogo de popularização, comercialização e entretenimentização de suas obras a ponto de uns tantos diminuírem o tempo dedicado a suas profissões anteriores e outros as abandonarem por completo para se dedicarem à escrita com (alguma ou muita) dignidade. O mais interessante é que dentro do campo específico do gênero policial essa dinâmica não é mal vista. O *habitus* do gênero policial, por ser “marginalizado” (no sentido de ser colocado à margem) pelo cânone literário, acaba não respeitando o *habitus* que vige no campo literário da “alta literatura” e se autoimpõe um *habitus* contrário ao do campo no qual se insere como marginal. Suas lutas e seus troféus são, como consequência, o contrário do que seriam no campo que o marginaliza, de maneira que o modo de fazer a própria manutenção do campo específico do gênero literário é de manter-se e promover sua marginalização.

Se, segundo Bourdieu, uma recepção lenta e *a posteriori* é comum na consagração entre grandes escritores, o contrário é mais que válido para o gênero policial: quanto antes se faça sucesso, mais alimentará o autor sua obra com continuações (se for uma série, como na maioria das vezes é) e/ou a criação de outros personagens. Ora, não é de se menosprezar tamanho sucesso dos policiais com o fato de os romances, muito frequentemente, culminarem em séries ao redor de um mesmo protagonista. É possível ver isso desde o começo do gênero, com Auguste Dupin, de Poe, Sherlock Holmes, de Conan Doyle, Sam Spade, de Hammett, Philip Marlowe, de Raymond Chandler, Arsène Lupin, de Leblanc, Hercule Poirot, de Agatha Christie, ou o comissário Maigret, de Georges Simenon, até a produção atual de policiais escandinavos, como, por exemplo, Kurt Wallander, de Mankell, Martin Beck, de Sjöwall & Wahlöö, Jakob Skarre, de Karim Fossum, Harry Hole, de Jo Nesbø, Van Veeteren, de Håkan Nesser, Erlendur, de Arnaldur Indriðason, para citar somente os nomes mais conhecidos.

Há exceções, claro, à relação inequívoca entre romances policiais e séries. Uma delas é a obra já citada de Peter Høeg intitulada *A percepção da neve da senhorita Smilla*, que é um livro sem continuações. Poderíamos citar tantos outros exemplos de obras consagradas no gênero policial que não possuam continuação, mas ao mesmo tempo também poderíamos citar um sem-fim de exemplos de obras que sim fazem parte de uma série. Analisemos, pois, nosso autor no que diz respeito ao quesito livros em série.



Mankell, como já mostramos na sua lista de obras, é autor de 15 romances policiais, sendo 12 deles da série Wallander. Para além da série, os outros três livros são: *O retorno do professor de dança* (2000), *O cérebro de Kennedy* (2005) e *O chinês* (2008). O impacto dessas três obras obviamente não é o mesmo, tanto por não fazerem parte da série Wallander quanto por não terem tido o mesmo tempo para alcançar o sucesso editorial que os livros da série tiveram. Se levarmos em conta que *Assassinos sem rosto*, de acordo com o arquivo da biblioteca nacional da Suécia (Libris på Kungliga Biblioteket<sup>75</sup>), teve ao longo dos anos e compararmos com as outras três obras citadas neste mesmo parágrafo, veremos a diferença. *Assassinos sem rosto* teve 89 edições diferentes em 29 idiomas; *Danslärarens återkomst* [*O retorno do professor de dança*], 36 edições em 17 idiomas; *Kennedys hjärna* [*O cérebro de Kennedy*], 30 edições em 14 idiomas; *Kinesen* [*O chinês*], 35 edições em 19 idiomas.

Assim como parece ser claro que o impacto dos romances policiais que não fazem parte da série Wallander seja menor por não receberem tanto reforço simbólico de outras obras da mesma série, também nos parece claro que tudo isso que serviu de reforço simbólico *direto* para a série Wallander serve de reforço simbólico *indireto* para as outras todas obras de Mankell. Uma vez que o reforço simbólico, como vimos anteriormente, não age somente sobre a obra anterior, mas também sobre todas as da série e sobre a persona do autor, é impossível pensar nessas três obras em um contexto isolado das outras.

O não isolamento de uma obra de um autor devido à carga simbólica de sua persona é um fenômeno comum na literatura. Muitos escritores acabaram ficando presos à carga simbólica ao redor da persona que construíram com certas obras e tiveram muitíssimas dificuldades para desconstruir a imagem que criaram, quando e se conseguiram. Um exemplo é Georges Simenon (cf. ASSOULINE, 1994).

### 3.6. Estudo de caso de Mankell

---

<sup>75</sup> Todos os dados referentes a livros suecos, tanto de Mankell como de todos os outros escritores citados aqui, provêm e estão disponíveis em: <libris.kb.se>. Acesso em: 21 jul. 2016.

Vimos, até agora, como as obras de Mankell se comportaram diante de certos aspectos “sociais”. Analisamos primeiras publicações, edições, premiações, traduções no estrangeiro, filmagens, refilmagens, etc. Esses são alguns dos aspectos externos à criação literária que, acreditamos, acabaram repercutindo sobre a recepção da série Wallander como um todo. Tentamos esboçar uma demonstração desse fenômeno com a apresentação da nossa hipótese (item 3.5). Tais aspectos externos são todos motores corroboradores da obra de qualquer autor que tendem a alimentar a sua criação artística. Foi assim com Mankell, como atestamos.

No entanto, esse fenômeno não se limita somente a “incentivar” o autor a continuar a sua obra. Quando se trata de romances policiais em série, não só o encoraja, mas o pauta naquilo que vamos chamar doravante de “expectativa dos leitores”. Esses leitores são, em primeiro lugar, aqueles que se localizam no horizonte de expectativas primeiro da obra e do autor. Por “horizonte de expectativas primeiro”, entendamos leitorado contemporâneo à publicação das últimas obras e da próxima obra do autor. Esse leitorado se compõe, fundamental e não unicamente, dos fãs da obra, indivíduos que vêm até cada um dos romances da série *à espera* de encontrar o personagem principal e os personagens secundários que compõem aquele mundo ficcional. Esse *estar à espera* do leitor não impacta somente o fato de estarem presentes o protagonista e os personagens secundários. Impacta muito mais, como veremos ao longo das próximas páginas.

Em um primeiro momento, talvez por ingenuidade nossa ou por projetarmos nos outros uma expectativa errônea nossa, podemos imaginar que aquilo que o leitor espera, quando espera algo de um romance policial, é encontrar aquele seu personagem querido resolvendo um mistério ou um crime. E nisso o leitor tem plena razão, pois é o que de fato, em termos brutos, ele vai encontrar.

Um romance policial é sempre, ou quase sempre, um romance policial, por mais redundante que soe tal afirmação. Para ser lido como tal, é preciso que ele respeite as regras do gênero, tais como elencadas diversas vezes por distintos autores e teóricos<sup>76</sup>. É o que podemos ler na conclusão de Boileau-Narcejac (1975, p. 121):

---

<sup>76</sup> Para citar alguns, pensemos em Kracauer (2001), Lits (1999) ou Todorov (2006).

Para onde vai o romance policial? Ele não vai para nenhum lugar. É uma macieira que dá diferentes variedades de frutas, mas que serão sempre maçãs. O erro, precisamente, é querer modificar sua essência com enxertos que ela nem sempre aceita. O romance policial tem uma estrutura determinada que, ao ser observada mais de perto, é a mesma do nosso espírito, equipado para raciocinar sempre da mesma maneira, do desconhecido ao conhecido, por aproximações incessantemente corrigidas. O domínio do imaginário, que é o do romance, é ilimitado. Mas o romance policial, porque ele propõe ir do imaginário ao racional por meio da lógica, impõe-se a si mesmo limites que ele não pode transpassar.<sup>xxxix</sup>

Mas as regras do gênero não são as únicas pautas que o autor de policiais precisa respeitar ao escrever sua obra. Elas são as pautas mais genéricas, que concernem, em linhas gerais, os limites do gênero (e subgênero) e seu “formato”. Há também uma série de outras regras que precisam ser respeitadas e que são balizadas à medida que sua série vai sendo escrita e recebida (favoravelmente). São traços que vão caracterizando os livros do autor, seja através do tratamento dado à investigação, da ambientação e/ou dos problemas recorrentes enfrentados pelo protagonista, que por sua vez possui ele próprio um número “x” de peculiaridades que o fazem ser quem ele ficcionalmente é. É o que pretendemos demonstrar com o estudo de caso de Mankell.

No caso do nosso autor principal e de sua série policial, e por que não de todas as outras séries, é quase impossível separá-la de seu protagonista. Poderíamos dizer, sem muito medo do equívoco, que uma série policial é uma série de um personagem policial, já que o personagem policial é parte integrante da pauta do gênero e delimita, dentre outros aspectos, os seus limites.

Quando abrimos pela primeira vez um livro policial qualquer, de um autor qualquer, e começamos a ler a obra e a ser apresentados ao personagem, não sabemos, dentro dos limites do horizonte de leitura do próprio gênero, muito o que esperar para além do fato de encontrarmos alguma espécie de crime, alguma espécie de detetive e alguma espécie de fio lógico que os conecte em um cenário racional.

Ora, se abrissemos agora *A muralha invisível*, oitavo livro da série Wallander, muito provavelmente esperaríamos encontrar: Kurt Wallander com seus problemas de bebida, com mulheres e com a filha, crimes violentos e com alguma conexão com África e/ou imigrantes, uma narrativa lenta em que o passo a passo da investigação vai se colocando ante

nós de maneira muito parcimoniosa, o frio escandinavo, personagens mal-humorados e um quê melancólico na cadência do livro. Isso é o que nós esperaríamos de um livro policial de Mankell e isso é o que de fato encontramos nos seus livros<sup>77</sup>.

Para além da anuência às regras do gênero, tal como as abordamos no item 3.1, o primeiro elemento que sempre esperamos encontrar em um livro policial é o detetive/policial/investigador/pessoa que desvenda o mistério. O protagonista, na pessoa de um detetive/policial, é um elemento estrutural que transita entre as regras do gênero e as pautas internas de uma mesma série literária. Ele é, a princípio, o maior motor propulsor do gênero policial, tanto em termos criativos quanto em termos coercitivos. De Sherlock Holmes, por exemplo, podemos esperar grandes desvelamentos racionais, mas não poderíamos esperar uma história surreal que beirasse o fantástico e que terminasse como fantástica, como pensamos encontrar em um primeiro momento em *O cão dos Baskervilles*. Da mesma maneira, não poderíamos esperar de um romance policial com Wallander que houvesse um puro romance “rosa” inserido na trama, já que tal característica não é idiossincrática do personagem, bem como o fantástico não o seja de Sherlock Holmes.

Ao criar seu mundo ficcional próprio pela primeira vez (no primeiro livro de uma série), o autor determina os limites da sua pauta interna, limites os quais, consciente e inconscientemente, estipulam as possibilidades que ele próprio poderá explorar. Como toda limitação, abre e fecha portas ao mesmo tempo. A melhor metáfora que encontramos para ilustrar esse momento é a do terreno. Quando se compra um pedaço de terra, sabe-se que se pode construir tudo o que se quiser e for permitido dentro daqueles 200 metros quadrados, mas não se pode ultrapassar nem sequer um metro para além das demarcações.

Para entendermos então os limites internos da obra policial de Henning Mankell, precisamos começar analisando seu protagonista.

### 3.6.1. Kurt Wallander, o personagem

---

<sup>77</sup> Com exceção de *Antes da geada*, obra em que Wallander é um personagem secundário. Sua filha, Linda, é a detetive que conduz a ação.

Kurt Wallander é um policial investigador da delegacia de Ystad, pequena cidade localizada no sul da Suécia, numa região chamada Escânia. É um homem com seus 40<sup>78</sup> e tantos anos, separado, que vive sozinho, solitário, com sobrepeso, vida desregrada e relações sociais escassas, pouco aprofundadas e pautadas pela solidão inerente do personagem. Outro de seus traços marcantes é sua obsessão por seu trabalho, razão pela qual sua vida pessoal vai aos trancos e barrancos.

Assim como a Escânia, com suas paisagens melancólicas, Wallander possui uma personalidade muito melancólica e reflexiva, quase beirando, quando não completamente, o depressivo. Em termos médicos, Wallander foi diagnosticado com depressão no começo do quarto livro da série (*O homem que sorria*), tendo se afastado do trabalho por baixa médica por quase um ano e meio, período durante o qual fez duas viagens intercontinentais que terminaram com muito álcool e prostitutas e que, por fim, chegou a um momento de reconciliação quando de sua reclusão na praia dinamarquesa de Skagen.

Kurt Wallander, investigador da Polícia da brigada de Ystad, estava afastado por doença havia mais de um ano, uma vez que era incapaz de realizar o seu trabalho. Durante todo esse tempo, um crescente sentimento de impotência tinha tomado conta da sua vida até o ponto de governar as suas ações. Uma e outra vez, quando chegava o momento em que já não aguentava mais permanecer em Ystad e, além do mais, quando ocorria que tivesse dinheiro suficiente, ele ia de viagem, sem destino prévio, na vã crença de que o simples fato de se encontrar em outro lugar que não na Escânia melhoraria o seu estado de espírito e lhe permitiria recuperar uma atitude positiva diante da vida. Assim, tinha comprado o bilhete de avião chárter para as ilhas do Caribe. Já na viagem de ida, tinha se embriagado de forma considerável e não recuperou completamente a sobriedade durante os quatorze dias em que passou nos Barbados.

[...]

Naquele estado lastimoso em que se encontrava, tentou desfazer-se da jovem e retê-la ao mesmo tempo, mas, no final das contas, foram o desespero e o desprezo por si mesmo que ganharam a batalha, de modo que passou três dias e três noites na companhia da garota em uma pocilga fedida, entre lençóis sujos que cheiravam a mofo e baratas que iam para lá e para cá arrastando as antenas sobre o seu rosto suado. Depois, seria incapaz de recordar o nome da moça, se é que tinha chegado a saber.

[...]

---

78 Nos primeiros livros da série, Wallander está na casa dos 40. Nos últimos livros, encontra-se já na casa dos 50, com exceção de *A pirâmide*, livro de novelas curtas que se localizam, dentro da cronologia ficcional, antes do primeiro livro. Nessa coletânea, encontramos o personagem na casa dos seus 20 e na casa dos seus 30 anos.

Indignado, o médico que o tinha submetido a checkups periódicos proibiu-o de entregar-se a impulsos viajantes daquele gênero, pois era mais que claro que corria o risco de morrer de cirrose. Apesar de tudo, dois meses mais tarde, no início de dezembro, lá se foi ele novamente, com uma soma de dinheiro que seu pai tinha lhe emprestado para, segundo a desculpa que deu, renovar os móveis e sentir-se um pouco mais animado. [...] Com o dinheiro em mãos, foi direto para a agência de viagens Ystads Resebyrå e reservou uma viagem de três semanas para a Tailândia. Repetiu lá o modelo do Caribe, com a única diferença de que, nessa ocasião, pôde evitar uma catástrofe. Na verdade, calhou que seu companheiro de viagem durante o voo, um farmacêutico aposentado que por acaso também ia ficar hospedado no mesmo hotel que Wallander, sentiu simpatia pelo investigador e interveio quando este começou a beber já no café da manhã e a mostrar um comportamento geral muito estranho. Graças a essa responsável intervenção, enviaram-no para casa uma semana antes. Também nessa ocasião, ele tinha se deixado levar pela sua baixa autoestima, caindo nos braços de uma série de prostitutas, cada uma mais jovem que a anterior.<sup>xi</sup>  
(MANKELL, 2003b, posição 28-32 de 911, e-book)

Durante essa quinzena de meses afastado, Wallander cogitou muito seriamente abandonar o seu trabalho como policial do Estado, que reconhecidamente lhe consumia tudo, em prol de uma vaga mais bem paga como chefe de segurança de alguma empresa privada.

Pensou na sua idade. Na verdade, se encontrava na metade da idade madura, pois lhe faltavam poucos anos para chegar aos cinquenta. Durante o ano anterior, tinha perdido peso e, de fato, tinha começado a usar roupas que não podia vestir havia sete ou oito anos. Era consciente de que fazia muito tempo que não se encontrava em tão boa forma, agora que tinha deixado por completo a bebida. Também isso constituía uma base para acreditar no futuro. Não havendo nenhum imprevisto, restavam-lhe ao menos outros vinte anos de vida. No fundo, o que mais o angustiava era a dúvida de se seria capaz de voltar ao seu cargo na polícia, ou se devia tentar dedicar-se a algo totalmente diferente, pois não queria nem considerar a possibilidade de aposentar-se por invalidez.  
[...] Considerou as alternativas que se apresentavam diante dele se decidisse abandonar o corpo da Polícia.<sup>xii</sup>  
(MANKELL, 2003b, posição 43 de 911, e-book)

Wallander chegou a entregar sua carta de desligamento ao seu então chefe de polícia, Björk, que, prudentemente, não a tinha encaminhado a seus superiores na esperança de que Wallander mudasse de ideia. E de fato o esperado aconteceu. Depois de uma conversa

com um conhecido de Ystad cujo pai tinha falecido em circunstâncias misteriosas, Wallander reconsidera sua decisão e se reincorpora à força policial.

De repente, sentiu crescer a urgência em seu interior. Não podia retardar mais. Naquela mesma tarde, ligou para o seu médico e para o delegado Björk e lhes comunicou sua decisão de abandonar o corpo da polícia.

Feito isso, permaneceu mais cinco dias em Skagen sem que se atenuasse a sensação de ter alojado em seu interior um campo de batalha devastado pelo fogo. Apesar de tudo, sentia-se aliviado por ter sido capaz de tomar uma decisão.

No domingo dia 31 de outubro, retornou para Ystad para assinar o documento que atestaria oficialmente o fim de seus dias como investigador da polícia.

[...]

Wallander se aproximou da sala.

–Decidi não ir mais embora – declarou. Vim para começar a trabalhar de novo.

Björk olhou para ele, perplexo.

–Não haverá conferência de imprensa – continuou Wallander. Volto ao serviço hoje mesmo. Vou contatar o médico para que ele me dê alta. Estou perfeitamente bem e quero voltar ao trabalho.

–Espero que isso não seja uma piada de mau gosto – disse Björk.

–Não é – garantiu Wallander. Aconteceu algo que me fez mudar de ideia.

–Pois foi tudo bem repentino.

–Isso mesmo, para mim também – admitiu Wallander.<sup>xlii</sup>

(MANKELL, 2003b, posição 70-72 de 911, e-book)

A perdição do personagem é o que acaba salvando-o de um quadro socialmente disfuncional e depressivo. Esse episódio da série Wallander (segundo capítulo do quarto livro) demonstra perfeitamente a cruz que o personagem carrega devido à sua obsessão pela profissão. Em todos os livros da série, a partir do momento em que uma investigação criminosa começa, a vida pessoal do personagem vai ganhando cada vez menos espaço por conta da premência a que o próprio personagem se permite impor com relação aos acontecimentos. Ao mesmo tempo, aumenta a pressão psicológica interna sofrida pela solidão, por uma vida repetitiva sem sentido, pela ausência de pessoas que aportem significado à sua vida. É uma faca de dois gumes para Wallander: enquanto, de um lado, o trabalho é o que lhe dá vida e o distancia da depressão, o mesmo trabalho é o que destrói os âmbitos humanos da sua vida e o que o leva até o limiar de um quadro clínico depressivo.

O recorte narrativo majoritário que Mankell faz de seu protagonista, em cada um dos livros, permite-nos ver Wallander sair de um estágio normalizado, em que vem fazendo o seu trabalho de maneira rotineira e imerso em seu *modus operandi* solitário e melancólico, entrar na investigação, que aos poucos vai se acelerando e, no final dos livros, temos esse ritmo arrefecido drasticamente depois da resolução do crime, que nunca é estritamente racional, como o é em Poe ou Conan Doyle. Esse arrefecimento geralmente vem de mãos dadas com algum evento psicologicamente impactante para Wallander, como vemos:

- no primeiro livro (*Assassinos sem rosto*), além de quase ser esfaqueado, Wallander ainda precisa lidar com o fato de seu melhor amigo, Rydberg, estar morrendo de câncer;
- no terceiro livro (*A leoa branca*), Wallander mata o ex-agente da KGB Konovalenko depois de uma perseguição e é diagnosticado com depressão;
- no quinto livro (*A falsa pista*), Wallander lida com a morte do antagonista, um garoto de 14 anos que matou o próprio pai para vingar o estupro da irmã, ao mesmo tempo que tem de enfrentar o fato de que seu pai está severamente doente e próximo da morte;
- no sexto livro (*A quinta mulher*), o detetive acaba lidando com o naufrágio já visível de sua relação platônica com Baipa e com a culpa por sua colega Höglund ter levado um tiro quase fatal;
- no sétimo livro (*Um passo atrás*), Wallander lida com o luto pela morte do colega Svedberg, além de recuperar-se psicologicamente do tiro de raspão de recebeu na bochecha; e assim por diante até o último livro (*A mão*).

Wallander também é marcado por uma incapacidade de relacionar-se a seu próprio conteúdo. Depois do fracasso de seu casamento, em que sua ex-esposa (Mona) lhe pede o divórcio e parte de casa, Wallander vê-se restrito às suas pouco desenvolvidas relações com seu pai, sua filha e colegas do trabalho.

Com seu pai, o que os mantém, na maioria das vezes, é a obrigação filial. Apesar de a figura do pai ser presente para Wallander em seus pensamentos, em suas queixas e suas preocupações, o policial poucas vezes encontra tempo para visitá-lo, e quando chega a ir até



sua casa de campo (em Löderup, a 22km a leste de Ystad) acabam discutindo, já que o pai de Wallander sempre desaprovou a profissão do filho. Na melhor das hipóteses, a visita é passada em silêncio com os dois jogando cartas.

O meu pai é isso que se costuma chamar por aí com desdém de “pintor de meia tigela”, sentenciou para si mesmo. “O caso é que, em algumas ocasiões, eu também me sinto como um policial de meia tigela”.

A esposa do pai, a antiga assistente social, tinha ido visitar seus pais, de modo que o homem estava sozinho. Wallander esperava que seu pai se sentiria ofendido quando lhe contasse que não ia poder ficar com ele mais que uma hora. No entanto, para sua surpresa, o pai assentiu sem fazer nenhum comentário. Jogaram cartas por um tempo. Wallander não se estendeu muito na hora de explicar os motivos pelos quais tinha voltado ao trabalho. A verdade sendo dita, o pai tampouco tinha mostrado um maior interesse pelo assunto. Além do mais, naquela tarde, para variar, não começaram nenhuma discussão. De volta a Ystad, Wallander se perguntou quanto tempo fazia que não ocorria algo similar.<sup>xliii</sup>

(MANKELL, 2003b, posição 302-303 de 911, e-book)

Ao longo do quarto livro da série, *O homem que sorria*, Wallander vai aos poucos se deparando com a fase final de uma doença já existente do pai mas que nunca foi revelada ao filho: Alzheimer. No capítulo 9, Wallander vai até a delegacia da cidade de Simrishamn buscar o pai, pois ele havia se metido em uma discussão seguida de briga em uma loja de bebidas, um dos tantos sinais de violência gratuita advindos da alteração do comportamento do pai devido à doença.

–E o que é que você ia fazer no Systemet? - quis saber Wallander.

–Pois o que se costuma fazer aí, comprar conhaque – retaliou o pai.

–Mas se você nem gosta de conhaque!

–Não, mas a minha mulher gosta de uma tacinha de noite.

–O que você está dizendo? A Gertrud bebe conhaque?

–E por que não pode beber? Olha lá! Não fique se achando no direito de controlá-la, que nem você vem tentando mandar na minha vida.

Wallander não podia acreditar no que tinha acabado de ouvir.

–Pode-se saber quando é que eu tentei controlar você? - rugiu raivoso. Se tem alguém aqui que tenha tentado mandar no outro, esse é você, que nunca parou de se meter nas minhas coisas!

–Se você tivesse me escutado, nunca teria virado polícia – concluiu o pai, mais sossegado. E, se levarmos em conta os acontecimentos dos últimos anos, está mais que claro que teria sido uma vantagem.

Wallander intuiu que o melhor que podia fazer era mudar de assunto.

–Menos mal que você não se machucou – comentou.

–A pessoa tem que defender a sua dignidade – afirmou o pai. Sua dignidade e seu lugar na fila do Systembolaget. Caso contrário, está todo mundo perdido.<sup>xliv</sup>

(MANKELL, 2003b, posição 447-448 de 911, e-book)

No capítulo 12 do mesmo livro, Wallander chega inclusive a sonhar com a morte do pai. Em seu sonho, ainda que saiba que se trata da morte do pai, Wallander não quer se aproximar do caixão porque sabe que dentro encontrará sua filha, Linda.

Com efeito, sonhou que seu pai tinha morrido quando, no seu sonho, se pôs a caminhar disposto a ver o cadáver no caixão, não se atreveu a se aproximar, pois sabia que, na verdade, era sua filha Linda a que jazia ali deitada.<sup>xlv</sup>

(MANKELL, 2003b, posição 628 de 911)

Outros sinais ainda aparecerão ao longo deste quarto livro e do próximo, *O guerreiro solitário*<sup>79</sup>, até que, no capítulo 13 deste quinto livro, o pai visita Wallander na delegacia, finalmente lhe conta que está com Alzheimer e pede ao filho que realizem um antigo sonho seu: uma viagem à Itália para conhecer os grandes pintores italianos da Renascença. Convém mencionar que o pai de Wallander é pintor de quadros e que quase todas as cenas em que o filho o visita têm lugar no ateliê de pintura de sua casa de campo.

Esta viagem idílica (idílica porque assim a lembram) é o momento de reconexão de pai e filho. No último capítulo do quinto livro eles partem para a Itália em uma viagem toda paga pelo pai. No capítulo 2 do sexto livro, *A quinta mulher*, Wallander relembra sua viagem à Península Itálica e repassa momentos da sua vida. É neste capítulo, possivelmente, onde vemos, em toda a série, o Wallander “mais humano”, mais frágil e mais vulnerável diante das suas escolhas de vida. Foi essa viagem também o prenúncio do que viria a acontecer alguns capítulos depois, no nono, quando falece o pai de Wallander.

Durante a semana que passaram em Roma, todos os pensamentos acerca dos surpreendentes acontecimentos do verão tinham estado quase apagados de

---

<sup>79</sup> *O guerreiro solitário* é o título da tradução brasileira. A versão portuguesa se intitula *A falsa pista*. O título da brasileira se refere mais ao papel do antagonista ao longo do livro, ao passo que a versão portuguesa procura se manter com uma tradução mais literal do título em sueco.

sua consciência. Agora voltavam. Uma semana em Roma não mudava nada. Era o mesmo mundo para o qual estava regressando. Ficou sentado na mesa da cozinha até um pouco depois das sete. A chuva continuava caindo ininterruptamente. O calor italiano era já como uma recordação distante. O outono tinha chegado à Escânia.<sup>xlvi</sup> (MANKELL, 2005b, posição 56-57 de 1173)

Nos seguintes livros da série, é apresentado um Wallander que vai aos poucos se encontrando mais e mais sozinho e ao mesmo tempo aprendendo a reconciliar-se consigo mesmo, com sua profissão e com sua entrada na velhice. No décimo segundo livro<sup>80</sup> da série, *A mão [Handen]*, Wallander chega a comprar a casa e o cachorro com que tanto sonhou ao longo dos anos e dos livros prévios, mas esse período de realização de um sonho se esvaece quando o cão encontra uma mão enterrada no quintal. Tal esvaecimento continua até o desfalecimento na doença/desligamento da realidade de Wallander no livro 11 (*O homem inquieto*), quando, assim como o pai, descobre que tem Alzheimer. No décimo primeiro livro, Wallander, que nunca foi muito consciencioso com sua saúde (no capítulo 5 de *A quinta mulher* Wallander vai ao oculista e descobre que precisa usar óculos; em *Um passo atrás*, no capítulo 2, Wallander descobre que tem diabetes) se vê perdendo o controle de si mesmo e de sua memória ao longo deste décimo primeiro livro. É o final do personagem, que desaparece em meio ao esquecimento da doença.

Wallander se sente de repente aterrorizado. Sua memória o tinha abandonado de novo. Ele não sabia que quem era a garota correndo na sua direção. Sabia que ele já a tinha visto antes, mas qual era o seu nome ou o que ela estava fazendo ali na sua casa ele não tinha ideia. “É como se tudo tivesse caído no silêncio. Como se todas as cores tivessem esvaecido, e tudo o que restava para ele era branco e preto.

A sombra cresceu e se intensificou. A Kurt Wallander lentamente desceu para a escuridão que alguns anos depois o transportaram para um universo vazio conhecido como Alzheimer.

Depois disso não há mais nada. A história de Kurt Wallander termina, uma vez por todas. Os anos – dez, talvez mais – que ele tem ainda para viver são seus. Dele e de Linda, dele e de Klara; de ninguém mais.<sup>xlvi</sup> (MANKELL, 2011, posição 946 de 949)

---

80 Embora publicado depois, ele se localiza no arco narrativo da série antes do décimo primeiro.

Se, por um lado, a relação de Wallander com seu pai é lacônica e intempestiva, a que o policial mantém com sua filha é conturbada. Segundo o próprio Wallander, o relacionamento com Linda ia bem até a tentativa desta de suicídio aos quinze anos.

Sua filha, Linda, tinha dezenove anos. Até os quinze tinham mantido uma boa relação. Quando tinha problemas, ela recorria a ele e não à mãe, ou quando queria fazer algo mas não se atrevia. Tinha visto como tinha se transformado de menina bochechuda em uma jovem mulher de beleza provocativa. Até fazer quinze anos não deixou transparecer os demônios secretos que um dia a levaria a um terreno inseguro e enigmático. Um dia de primavera, depois de fazer quinze anos, de repente e sem aviso, tentou se suicidar.

Era um sábado de tarde. Kurt Wallander estava arrumando uma das cadeiras do jardim enquanto sua esposa limpava os vidros. Ele largou o martelo e entrou em casa, levado por uma ansiedade repentina. Linda estava na cama, tinha cortado os pulsos e o pescoço com uma navalha. Mais tarde, quando tudo já tinha passado, o médico lhe explicou que ela teria morrido se ele não tivesse entrado naquele momento ou se não tivesse aplicado um torniquete com a serenidade com que ele aplicou. Nunca superou o susto. A relação entre ele e Linda se rompeu. Ela se afastava e ele não conseguia entender o que a tinha levado à tentativa de suicídio.<sup>xlvi</sup>

(MANKELL, 2001, posição 42-44 de 580).

Nos anos subsequentes à tentativa de suicídio, Linda se distanciou do pai e muitas vezes de toda a família. Desaparecia durante semanas e voltava sempre com algum novo projeto de vida: ser atriz, restauradora de móveis antigos, garçonne em Estocolmo. Até que, no final de *A muralha invisível*, Linda comunica ao pai que decide se tornar policial como ele.

*Antes da geada*, em tese o décimo da série Wallander, foi concebido a princípio para ser o pontapé inicial de uma série policial paralela protagonizada por Linda, a já mencionada filha única de Wallander. Nele, a filha é o motor da investigação, de forma que o papel do pai é secundário. No entanto, o projeto de uma nova série policial paralela à de Wallander foi abandonado por Mankell em 2007 depois do suicídio de Johanna Sällström, atriz que interpretou Linda na série sueca Wallander protagonizada por Krister Henriksson. Mankell, chocado com a sua morte, decidiu não continuar a série paralela, de modo que *Antes da geada* acabou se incorporando à série principal de Wallander.

Apesar das idas e vindas de Linda e de sua ausência diante do pai, em termos narrativos ela está frequentemente presente ao longo de toda a série. Suas aparições servem,

algumas vezes, como contraponto para Wallander, pois colocam em questão a moralidade do protagonista, que por sua vez pode refletir em termos mais gerais a problemática central do livro em questão. Em *Assassinos sem rosto*, por exemplo, Linda visita o avô acompanhada de seu namorado da época, um jovem somali de família imigrante. A conversa em que o pai de Wallander lhe conta da visita da neta e do namorado reflete bem a xenofobia e o racismo que serão abordados ao longo do primeiro livro da série.

– Só queria dizer para você que a tua filha veio me ver ontem.  
Kurt Wallander ficou atônito.  
– Linda veio aqui?  
– Não está escutando o que eu estou te dizendo?  
– Por quê?  
– Queria um quadro.  
– Um quadro?  
– Ao contrário de você, ela gosta do que eu faço.  
A Kurt Wallander lhe custava acreditar no que estava ouvindo.  
Linda nunca tinha mostrado interesse no avô, exceto quando era muito pequena.  
– O que ela queria?  
– Já te disse que um quadro! Você não está me escutando!  
– Estou escutando. De onde ela veio? Aonde estava indo? Como caralho é que ela chegou aqui? Tenho que perguntar tudo para você?  
– Veio de carro – disse o pai. Um jovem com a cara preta a trouxe.  
– O que você está querendo dizer? Um negro?  
– Nunca ouviu falar de negros? Ele era uma pessoa agradável e falava sueco perfeitamente. Dei um quadro para ele e logo foram embora. Pensei que, como você dois têm uma relação ruim, você ia querer saber.  
– Para onde estavam indo?  
– Como é que eu vou saber?  
Kurt Wallander compreendeu que nenhum dos dois sabia onde vivia. Às vezes ficava dormindo na casa da sua mãe. Mas logo desaparecia outra vez e seguia por seus próprios caminhos desconhecidos.<sup>xlix</sup>  
(MANKELL, 2001, posição 78 de 580)

Este racismo e xenofobia inerentes a Wallander podem ser vistos em outros trechos do romance, tais como a reticência com que o policial pergunta à sua ex-esposa sobre o namorado da filha:

Entrei na estação enquanto esperava você – disse. Vi nossa filha lá.  
– Linda?

- Você parece surpresa.
  - Pensava que ela estava em Estocolmo.
  - O que ela ia fazer em Estocolmo?
  - Ir a uma escola superior para ver se havia algo que pudesse lhe interessar.
  - Não me confundi. Era Linda.
  - Você falou com ela?
  - Kurt Wallander negou com a cabeça.
  - Estava entrando no trem – disse. Não cheguei a tempo.
  - Que trem?
  - O de Lund ou Landskrona. Ia com um africano.
  - Que bom.
  - O que você quer dizer?
  - Quero dizer que Herman é o melhor que aconteceu com ela em muito tempo.
  - Herman?
  - Herman Mboya. Ele é do Quênia.
  - Ela estava vestida com um macacão lilás.
  - Às vezes ela se veste um pouco estranho.
  - Que faz na Suécia?
  - Estuda medicina. Logo será médico.
  - Kurt Wallander escutava com assombro. Ela estava tirando com a cara dele?
  - Médico?
  - Sim. Médico! Doutor ou como quiser chamar. É amável, consciencioso, bem-humorado.
  - Moram juntos?
  - Ele tem um pequeno apartamento de estudante em Lund.
  - Te perguntei se moram juntos!
  - Acredito que Linda finalmente se decidiu.
  - Decidiu o quê?
  - A ir morar com ele.
  - Então como é que ela vai poder ir estudar na escola superior de Estocolmo?
  - Foi ideia do Herman.
  - A garçonete encheu as taças de vinho. Kurt Wallander notou que estava ficando bêbado.<sup>1</sup>
- (MANKELL, 2001, posição 290 de 580)

Ou em sua atitude excessivamente zelosa em tomar a sério a única pista que a polícia tinha logo no princípio da investigação, as últimas palavras de uma dos idosos brutalmente mortos em casa nas aforas de Ystad:

- O que respondeu?
- Só consegui entender uma coisa. “Estrangeiro”.
- “Estrangeiro”?

- Isso mesmo. “Estrangeiro”.
  - Queria dizer que aqueles que os mataram eram estrangeiros?
  - Rydberg assentiu com a cabeça.
  - Tem certeza?
  - Costumo dizer que tenho certeza quando não tenho?
  - Não.
  - Pois então. Agora sabemos que a sua última mensagem para o mundo era a palavra “estrangeiro”. Como resposta a quem cometeu essa monstruosidade. Wallander tirou o casaco e foi atrás de uma xícara de café.
  - Que caralho será que quis dizer? - murmurou.
  - Estava pensando nisso enquanto te esperava – respondeu Rydberg. Talvez que não tivesse aspecto de suecos. Ou que falassem um idioma estrangeiro ou que falassem sueco com sotaque. Tem muitas possibilidades.
  - Como é o aspecto de um não sueco? - perguntou Kurt Wallander.
  - Você sabe o que eu quero dizer – respondeu Rydberg. Em outras palavras, pode-se imaginar o que ela pensava e queria dizer.
  - Portanto podia também ser fruto da imaginação dela.
  - Rydberg assentiu de novo.
  - É completamente factível.
  - Mas não muito provável.
  - Por que ia gastar os últimos momentos de sua vida para dizer algo que não fosse verdade? Os idosos não costumam mentir.
  - Kurt Wallander tomou um gole de café morno.
  - Isso significa que temos que começar a procurar um ou mais estrangeiros – disse. Preferiria que tivesse dito outra coisa.<sup>li</sup>
- (MANKELL, 2001, posição 87-88 de 580)

A relação de Wallander com sua filha é marcada por uma constante instabilidade. Às vezes Wallander se sente pontualmente próximo da filha (momentos esparsos ao longo da série, em que os dois jantam, viram a noite conversando ou então fazem uma pequena viagem juntos), e às vezes a sente distante, sem saber muito bem como reaproximar-se dela. Há longos períodos em que os dois mal se falam ou se comunicam minimamente através de rápidas conversas por telefone.

Desconectou o telefone da tomada e se jogou no sofá da sala, com uma toalha em cima da cara. Mas o sono não vinha. Depois de meia hora, desistiu: voltou a conectar o telefone, levantou o aparelho e marcou o número de Linda em Estocolmo. Em uma nota ao lado do telefone tinha uma série de números de telefone riscados. Linda mudava de casa, e seu número de telefone variava continuamente. As chamadas soavam sem que ninguém atendesse. Logo discou o número de sua irmã. Desligou quase em seguida. Não falavam com muita frequência e quase nunca de outra coisa que não

fosse seu pai. Wallander pensava às vezes que o dia em que seu pai já não estivesse mais vivo cessaria o contato entre eles.<sup>lii</sup>  
(MANKELL, 2003c, posição 111 de 1004).

Linda e o avô mantêm uma relação muito próxima desde o primeiro livro até a morte deste, em *A quinta mulher*. A citação da conversa entre Wallander e seu pai, nas páginas anteriores deste trabalho, é um dos tantos exemplos que poderíamos dar a respeito dessa relação tão difícil de entender para Wallander, relação que, por seu “sucesso”, torna ainda mais visível a fragilidade dos relacionamentos de Wallander com o pai e a filha.

O quadro de relações sociais de Wallander se complementa com os seus vínculos de coleguismo no trabalho. Com exceção de Höglund, com quem Wallander mantém uma relação quase de mestre e aprendiz (ela sendo a “discípula”), poderíamos sugerir que todos os outros vínculos pessoais de Wallander no ambiente da delegacia funcionam em um âmbito estritamente profissional e rara vez ultrapassa a capa de solidão do protagonista.

O maior e mais contundente exemplo que podemos dar a esse respeito foi desenvolvido pelo próprio Mankell no sétimo livro da série Wallander (*Um passo atrás*), em que Svedberg, um dos colegas mais “próximos” de Wallander e um dos personagens secundários de maior relevo, é assassinado. Quando a equipe, chefiada por Wallander, começa a investigar a vida de Svedberg e por que ele teria sido assassinado, Wallander e todos os seus colegas se dão conta de que praticamente não conheciam Svedberg e de quão desconhecidos são uns para os outros dentro da delegacia. Um elemento-chave na investigação neste sétimo livro é o fato de o principal suspeito ser tido como mulher, e esse equívoco se dá somente porque todos assumem, de antemão, que Svedberg só poderia ser heterossexual. É somente no vigésimo sétimo capítulo dos 37 do livro que Wallander atina para a possibilidade de que a então suspeita era na verdade um homem que se travestia e com quem Svedberg mantinha relações íntimas.

–E lá tirou a peruca – concluiu. Certamente, idêntica à que usa na fotografia. E tirou a maquiagem. Dado que se trata de uma mulher ou, mais exatamente, de um homem muito meticoloso em seus planos, é de se supor que estivesse preparado para que o descobrissem, de modo que sem dúvida tinha consigo algum creme para tirar a maquiagem sem dificuldade. Uma vez que eu esperava uma mulher, não vi quando ele deixou o bar.



–E a roupa? - quis saber Ann-Britt Höglund.

–Estava vestido com uma jaqueta e uma calça – respondeu Wallander. E sapatos baixos. Se tivesse prestado mais atenção a sua vestimenta e ao seu aspecto, é possível que tivesse chegado a suspeitar que podia se tratar de um homem. Mas ali, diante do balcão do bar...<sup>liii</sup>

(MANKELL, 2004a, posição 1050-1051 de 1378)

Na série televisiva sueca protagonizada por Lassgård, é inclusive aventada a hipótese de que Svedberg estivesse apaixonado por Wallander, a que este reage de maneira intempestiva.

A superficialidade das relações de Wallander com seus colegas de trabalho também pode ser vista com outros tantos exemplos. Um fatídico jantar com Anette Brolin em *Assassinos sem rosto*, em que Wallander confunde o coleguismo profissional com algum interesse sexual. Em *Um passo atrás*, Wallander chega a convidar Nyberg, o perito técnico, para comer e tomar algo e tratar de temas ligados a uma investigação, mas a amizade acaba não se desenvolvendo para além disso. No livro *A muralha invisível*, Wallander conversa com Nyberg porque está preocupado com a repercussão de uma atitude sua incorreta durante um interrogatório. Wallander, ao ouvir uma testemunha mentir descaradamente diante da mãe, acaba lhe dando uma bofetada na cara, episódio que acaba sendo flagrado por um jornalista que tinha se perdido dentro da delegacia à procura do banheiro. Tal flagrante culmina em uma investigação interna que, por sorte, não gera nenhuma punição para o policial.

Sentiu a necessidade de falar com alguém capaz de lhe proporcionar o apoio moral que necessitava naqueles momentos, mas eram já 21h15. Ligar para quem? Para o Martinson ou para a Ann-Britt Höglund? Ele teria preferido entrar em contato com Rydberg, mas este, por sua parte, descansava pacificamente na sua tumba e não tinha já nada que dizer. Ainda que, isso sim, Wallander tinha certeza que Rydberg tivesse reagido do mesmo modo que ele diante do promotor substituto.

Então lhe veio à mente a pessoa de Nyberg. Nunca ou quase nunca tinham trocado confidências de nenhum tipo e, ainda assim, Wallander sabia que Nyberg o considerava um bom policial. Na verdade, duvidava que o perito pudesse aguentar trabalhar sob as ordens de outro responsável pela investigação. Além do mais, mesmo que do ponto de vista formal o promotor era, teoricamente, o encarregado de mover todos os pauzinhos, Nyberg era um policial e os promotores eram para ele figuras não muito bem delineadas, situadas em um lugar distante e periférico, que, no fundo, não tinham nada a ver com ele.<sup>liv</sup>

(MANKELL, 2004a, posição 741 de 1348)

Outro exemplo é a hesitação de Wallander em recorrer à colega mais próxima que ele tem (Höglund) numa tarde de domingo, mesmo sabendo que ela o receberia sem pestanejar, ainda mais se se tratasse de trabalho (Höglund mantinha grande admiração pela perspicácia de raciocínio de Wallander como investigador).

Compreendeu que não avançaria mais sem falar com alguém. Pensou em Ann-Britt Höglund. Talvez poderia se dar o luxo de incomodá-la naquela tarde de domingo. Levantou-se e foi até o carro para ligar para ela. Estava em casa. Podia ir. Com uma sensação de má consciência, cancelou de repente a visita a seu pai. Era naquele momento em que tinha de confrontar seus pensamentos com os de outra pessoa. Se esperasse, o risco de se perder em diferentes correntes de pensamento era enorme. Dirigiu até Ystad, sempre um pouco acima do limite de velocidade permitido. Não se tinha falado de blitz naquele domingo.

Eram 15h quando ele parou diante da casa de Ann-Britt Höglund. Ela o recebeu com um vestido claro de verão. Seus dois filhos brincavam no jardim de uns vizinhos. Fez com que ele se sentasse em um balanço de jardim e ela se sentou em uma cadeira de vime.

–De verdade, eu não quero incomodar você – disse. Você podia ter dito não.

–Ontem eu estava cansada – respondeu ela. Como todo mundo. Todos estamos cansados. Hoje me sinto melhor.<sup>lv</sup>

(MANKELL, 2003c, posição 634 de 1004).

A surpresa de Wallander quando Höglund comenta que Nyberg (conhecido por seu mau humor inveterado no ambiente de trabalho) era um convidado muito agradável e um grande conversador é sintomática do distanciamento nas relações pessoais que ele próprio estipulou para si mesmo.

–Eu também. Mas, até onde sei, não a encontraram no mato. Falei com o Nyberg justamente antes de que ele quebrasse o pé.

–Ah, mas foi assim tão grave?

–Pelo menos é uma bela torção.

–Pois vai estar com um humor péssimo nos próximos dias. Era só o que nos faltava.

–Vou convidá-lo para jantar – disse Ann-Britt com alegria. Ele gosta de peixe cozido.

–E como é que você sabe disso? - perguntou, surpreendido, Wallander.

–Convidei-o para jantar outras vezes – respondeu ela. É um convidado encantador. Fala de qualquer coisa menos de trabalho.

Wallander se questionou fugazmente se ele mesmo poderia ser considerado como um convidado agradável. Sabia que, pelo menos, se esforçava para não falar de trabalho. Mas quando foi a última vez que o convidaram para jantar? Fazia tanto tempo que nem sequer lembrava de quando tinha sido.<sup>lvi</sup> (MANKELL, 2005a, posição 427-428 de 1173)

Paradoxalmente, o único colega de trabalho a quem Wallander atribui uma amizade é Rydberg, policial da velha guarda que morre de câncer no final do primeiro livro da série, em *Assassinos sem rosto*. É com as lembranças de Rydberg que Wallander entabula, ao longo de todos os livros subsequentes da série, suas conversas mais íntimas e com quem ele parece conseguir falar de seus medos, receios e dificuldades. O resto dos sentimentos, geralmente relacionados com o fracasso no casamento, fracasso como pai ou como filho, Wallander guarda para si mesmo. Dito de outra maneira, poderíamos reconhecer que o único vínculo de intimidade que Wallander mantém com alguém é com as memórias que ele próprio guarda de seu amigo já falecido. O trecho seguinte, do livro em que Wallander se perde em meio à doença, mostra-nos essa relação de Wallander com Rydberg, ainda que de uma maneira contraditória. O excerto, que diz que o policial não se lembra nem fala com os mortos, faz frente à média que computamos de 20 citações de Rydberg por livro:

Em muitos casos já era tarde demais. Algumas das pessoas que foram próximas dele já tinham morrido. Rydberg, antes de qualquer outra pessoa, mas também seu velho amigo tratador de cavalos de corrida Sten Widén. Wallander nunca tinha entendido aqueles que diziam que você não precisava perder o contato com as pessoas simplesmente porque elas tinham morrido, que se podia continuar falando com elas nas suas tumbas. Ele nunca conseguiu fazer isso. Os mortos eram rostos dos quais ele mal se lembrava ainda, e as suas vozes já não falavam mais com ele.<sup>lvii</sup> (MANKELL, 2011, posição 230 de 949).

O único personagem que é reconhecido pelo próprio Wallander como seu amigo é o criador de cavalos Sten Widén. Sten foi amigo de juventude de Wallander. Ambos compartilhavam a paixão pela ópera. Sten queria tentar a vida como cantor, e Wallander seria seu agente. O sonho de ambos acabou não se consolidando, especialmente depois que Sten herdou do falecido pai um estábulo. A amizade de ambos se enfraqueceu e somente uma década depois vieram a retomar o contato, vinte anos depois em *Assassinos sem rosto*. Por

mais que Wallander tenha Sten Widén sob o título de amigo, ele próprio sabe que a amizade, mesmo depois que retomaram o contato, nunca mais foi a mesma:

Wallander permaneceu em silêncio. Entre eles acabava de ser aberto um abismo, ainda que, de repente, não sabia se já não teria existido desde muito tempo sem que eles mesmo tivessem se dado conta. Houve um tempo, quando eram jovens, em que foram bons amigos. Depois, suas vidas foram por caminhos distintos. Quando se encontraram, muitos anos mais tarde, retomaram os laços de amizade que então os tinham unido. Mas talvez não tivesse atinado para que as circunstâncias eram já muito diferentes. Naquele momento Wallander compreendeu qual era a situação real e o mais provável era que Sten Widén também tivesse se inteirado.<sup>lviii</sup>  
(MANKELL, 2004b, posição 254 de 1335)

Mesmo assim, insiste, na maioria das vezes por obrigação, a preservar a suposta amizade. Sten Widén parece ter um interesse um pouco mais genuíno na relação, ainda que frequentemente se depare com as desculpas de Wallander, que atribui ao trabalho sua falta de tempo. Os escassos encontros entre os dois resumem-se geralmente a sentar-se para beber uísque e ouvir ópera. O próprio Wallander talvez não tenha isso claro para si mesmo, mas fica claro para o leitor como o policial procura o ex-cantor somente quando precisa lhe pedir um favor, seja com algo relacionado às investigações, seja porque Wallander se sente insuportavelmente sozinho e precisa estar na companhia de outro ser humano.

Por fim, as relações conjugais de Wallander merecem também atenção, já que elas são sempre marcadas pelo fracasso. Com Mona, sua ex-esposa, Wallander mantém, primeiramente, uma relação de amor e ódio. Aos poucos, e principalmente a partir do livro *A quinta mulher* (capítulo 12), torna-se somente uma relação distante e cordial, intermediada pela filha, Linda.

Wallander, pela primeira vez desde o doloroso divórcio cinco anos antes, comprovou que o seu casamento estava definitivamente superado, também da sua parte. Durante tempo demais ele tinha lhe pedido que voltasse e tinha alimentado esperanças, que tinham um mínimo vínculo com a realidade, de que tudo voltasse a ser como antes. Mas não havia caminho de volta. E agora era Baipa quem ele amava.<sup>lix</sup>  
(MANKELL, 2005a, posição 324-325 de 1173)

A ausência da presença feminina na vida de Wallander é sentida em todos os livros da série e flutua entre diferentes acontecimentos e personagens. Em *Assassinos sem rosto*, já no início, Wallander encontra-se em um período de não aceitação do seu recente divórcio com Mona. Ele quer reconquistá-la a todo custo. Ao mesmo tempo, tem um sonho erótico com uma mulher negra e se interessa por Anette Brolin, procuradora substituta temporária de Ystad. Em um episódio muito infeliz e humilhante para Wallander, já alcoolizado e despropositadamente (pois ele sabia desde sempre que ela era casada), ele dá em cima de Brolin de maneira desrespeitosa, e ela o rechaça expulsando-o de casa. Wallander, envergonhado por sua conduta reprovável, tenta reconstruir a relação profissional com flores.

No segundo livro, *Os cães de Riga*, Wallander acaba se envolvendo com a viúva de um colega da polícia letã que havia vindo a Ystad a título de cooperação internacional para uma investigação local. Baipa Liepa vai atravessar os primeiros sete livros da série como, no imaginário de Wallander, uma pretendente a parceira (na esperança dele, não na perspectiva dela, que sempre deixou claro que não queria casar novamente com um policial).

A ausência da presença feminina tematizando a incapacidade de Wallander em se relacionar no terceiro livro é compensada com a força com que a questão é abordada no seguinte, *O homem que sorria*. Neste começo do quarto livro, Wallander, que está imerso em sua depressão, passa 15 dias no Caribe embriagando-se e envolvendo-se com prostitutas (é jogado na sarjeta pelos irmãos dela e acaba passando seus dias no hotel à espera do regresso), pede dinheiro emprestado ao pai e parte para a Tailândia, onde repete o mesmo comportamento destrutivo (é enviado de lá uma semana antes do previsto por um aposentado sueco que se apieda do estado em que Wallander se encontra), e por fim refugia-se em uma pacata praia no norte da Dinamarca, em Skagen, onde Wallander se acalma e encontra paz. A partir dessas visitas ao balneário dinamarquês, Wallander consegue regrar sua alimentação, fazer algo de exercício e escrever umas tantas cartas às pessoas à sua volta. É um período de transição na vida do personagem. Ele está já com seus 50, tentando passar por uma depressão e questionando-se sobre sua profissão. No final do mesmo livro, depois de uma troca de cartas com Baipa e alguns telefonemas, Wallander e Baipa combinam que ela viria visitá-lo em Ystad.

No quinto livro, *O guerreiro solitário*, Wallander tem planejado uma viagem com Baipa para Tallinn, mas sua obsessão pelo trabalho e sua falta de inteligência emocional e social fazem com que ele troque os pés pelas mãos com a letã, ponha a perder a viagem a dois que iriam empreender e acabe postergando a visita e recebendo-a em casa somente quando a investigação termina.

No próximo livro, *A quinta mulher*, Wallander é submetido a uma maratona sentimental. Seu pai passa muito mal e falece. Devido à sua morte, ele e a filha empreendem uma reaproximação. Wallander conversa algumas vezes por telefone com Baipa e começa a procurar seriamente por um cachorro para comprar, muito embora ela nunca se mostre completamente decidida a vir morar com ele em Ystad (lembrando que o sonho de vida de Wallander sempre foi comprar uma casa e ter um cachorro, sonho que será realizado em *A mão*). Wallander reconhece para a filha ter superado a separação com Mona (capítulo 12). Relembra (capítulo 19) que uma vez chegou a agredir a ex-esposa, deixando-a desacordada por alguns segundos. Sua colega de trabalho e “aprendiz” Höglund é alvejada e hospitalizada. Wallander chegou a achar que ela tivesse morrido. Por fim, mas não menos importante, é toda a temática deste sexto livro da série, em que Wallander se vê às voltas com os problemas de crime contra a mulher. Aliás, a antagonista, que é presa em flagrante no final, se suicida na prisão e deixa uma carta destinada a Wallander, que tinha sido a única pessoa que ela tinha permitido que a interrogasse. Com exceção da morte do seu pai, todos os outros acontecimentos tiveram a ver com mulheres. Coincidência ou não, o título de *A quinta mulher* poderia, para além do sentido dentro da trama dos assassinatos, também fazer menção às cinco mulheres que trespassam a vida de Wallander nesse momento: Baipa (*affair* letão), Linda (filha), Mona (ex-esposa), Höglund (colega e “aprendiz”) e Yvonne Ander (a assassina e que também pode representar o trabalho).

No sétimo livro, Wallander se depara com o ápice e o término de sua história amorosa com Baipa Liepa. Ela vem visitá-lo em Ystad, conhece a filha de Wallander e visitam juntos algumas casas. Baipa, porém, não se convence a mudar para Ystad. Não quer deixar o seu trabalho na Universidade de Riga nem consegue antever um futuro para ela na Suécia, de maneira que decidem terminar. Essa decisão vinha se arrastando desde que se

conheceram em *Os cães de Riga*. No oitavo livro da série, *A muralha invisível*, Wallander faz um resumo de sua história com a letã durante um encontro com outra mulher:

Bom, na maior parte do tempo a minha vida foi bastante insossa. Conheci uma mulher de Riga, Letônia. Se chama Baipa. Ela incarnou uma esperança e, durante anos, acreditei que também ela compartilhava comigo. Mas, no final das contas, aquilo também não funcionou.<sup>lx</sup> (WALLANDER, 2002, posição 932 de 1335).

Além do luto dessa história que vinha se prolongando por anos na vida amorosa de Wallander, ele precisou lidar também indiretamente com a separação de Höglund.

No oitavo livro, *A muralha invisível*, Wallander se encontra sozinho e com a clareza de que sua história com Baipa teve seu fim definitivo. Sua filha, Linda, preocupada com o pai, insiste para que ele se cadastre em um site de encontros pela internet com o intuito de que encontre alguém. Wallander, que não confia que a internet possa aproximar as pessoas, acaba cedendo e conhece Elvira, uma mulher separada e com dois filhos. Desde o primeiro encontro ela lhe inspira confiança e Wallander gosta dela (a citação acima é uma conversa dele com Elvira). O que não sabe o policial é que as intenções de Elvira não são honestas. Ela é uma comparsa do antagonista, que pretende informar-se a respeito da investigação por meio dessa relação. Não é à toa que Wallander se irrita depois que descobre o imbróglio e que se sente desiludido com sua vida amorosa, desejoso de encerrar esse capítulo de sua vida pessoal.

Histórias similares são desenvolvidas nos últimos livros da série, com desfechos igualmente catastróficos para Wallander em termos sentimentais. Não daremos mais exemplos porque acreditamos que os já apresentados dão conta de tecer a imagem que queríamos dar de Wallander no que concerne à sua vida amorosa.

### 3.6.2. O que pode variar dentro do gênero

Como pudemos ver, Mankell delineou o seu primeiro Wallander em *Assassinos sem rosto* e desde então respeitou as pautas internas que criou no primeiro romance e que também foi desenvolvendo ao longo de toda a série. Essas pautas são requisito ficcional do

gênero policial e sem elas uma série não se sustenta. Um único livro se sustenta porque, ao não estar inserido na série, não perfaz um arco narrativo maior. No momento, porém, que um segundo livro com o mesmo detetive é escrito, as pautas internas do arco narrativo maior determinam os limites da série.

Uma pergunta que vem à tona a partir dessa assunção é se haveria relação direta entre a estrutura dos personagens (principais) e os preceitos do gênero e subgêneros policiais. Boileau-Narcejac corrobora essa suspeita. Segundo os autores,

A partir daqui, as peças maestras do romance policial são posicionadas no tabuleiro: 1) o crime misterioso; 2) o detetive; 3) a investigação. Elas vão permitir múltiplas combinações, mas essas combinações podem ser enunciadas antecipadamente.<sup>lxi</sup> (BOILEAU-NARCEJAC, 1975, p. 22)

Dessa maneira, um dos três pilares que pode engendrar variações no gênero é o “detetive”. No caso de Mankell e de Wallander, se o compararmos com Dupin ou Sherlock Holmes, temos um personagem “mais humano e menos racional”, tal como outros tantos detetives da literatura policial escandinava pós-Sjöwall&Wahlöö: Martin Beck, de Sjöwall&Wahlöö; Inspetor Sejer, de Karim Fossum; Van Veeteren e Gunnar Barbarotti, de Håkan Nasser; Harry Hole, de Jo Nesbø; Erlendur Sveinsson, de Arnaldur Indriðason; Thóra Gudmundsdóttir, de Yrsa Sigurðadóttir; ou até Mikael Blomkvist, de Stieg Larsson.

A diferença desses personagens para Dupin e Sherlock é marcante. Estes dois são quase máquinas de calcular. Poucos sentimentos seus extrapolam ao longo das obras, com certeza muito menos do que podemos encontrar num melancólico Wallander, que se debate em sua solidão e se remói em suas dúvidas pessoais.

É claro que não é somente a mudança de tom dos personagens que abre portas para alterações no gênero (criando os subgêneros), mas essa mudança, focalizada nesses três pilares acima mencionados, e também em três elementos constitutivos do romance policial, a saber, a vítima, o criminoso e o detetive (BOILEAU-NARCEJAC, 1975, p. 50), se reflete em diferentes variações dos fatores narrativos estruturais.

Boileau-Narcejac (1975) já chamavam a atenção para uma importante alteração no gênero. Enquanto em Poe, Conan Doyle, Gaboriau e Freeman tínhamos uma narrativa



centrada na investigação<sup>81</sup>, em que quatro fases dedutivas muito claras deviam ser exploradas (“enunciação do problema, apresentação dos dados essenciais para a descoberta da solução, desenvolvimento da investigação e apresentação da solução, discussão dos indícios e demonstração”<sup>82</sup>), nos autores da época de ouro do policial norte-americano (Raymond Chandler, Dashiell Hammett, James M. Cain, Van Dine) temos uma enorme transformação no formato com a mudança do papel do leitor. O problema da competência do leitor se coloca, assim como lemos em Boileau-Narcejac:

No entanto, o risco era grande que o leitor, de parceiro, virasse o adversário do autor. Estava mesmo inscrito na natureza das coisas. Com efeito, suponhamos que eu escreva um romance no formato de Freeman, de duas uma: ou os meus indícios serão de uma qualidade científica tão sutil que o meu leitor, em teoria tão competente quanto eu mas na verdade muito ignorante, não conseguirá tirar proveito (é aliás o que desencorajou o público de Freeman), e então o leitor não será mais que um sócio e não chegará à solução antes que eu, de forma que o meu livro cairá das suas mãos. O problema se coloca então assim: se eu ofereço ao leitor um enigma bizarro, que ele não poderá resolver mas que ele no entanto tem o poder esclarecê-lo. Eu deixarei à sua disposição o desafio de encontrar. O desafio atizará sua curiosidade até o final, mas a natureza excepcional da intriga o manterá sem sucesso. E eis aqui então a palavra-chave do desabafo: “excepcional”.<sup>lxii</sup> (BOILEAU-NARCEJAC, 1975, p. 49-50).

Nesta citação, antevemos um indício importantíssimo para a continuação da nossa análise das relações entre gênero e recepção: o leitor. Se levarmos em conta o problema como apresentado acima por Boileau-Narcejac e enfrentado por Freeman em seus livros, teríamos que a maioria dos leitores dos romances policiais de dedução ou não consegue chegar à conclusão do mistério através da dedução pelas provas e indícios introduzidos ao longo da narrativa, ou desvenda o mistério com tanta facilidade que a solução apresentada pelo

81 Conhecida entre muitos teóricos como a fase do romance de dedução.

82 Essas quatro fases são de autoria do inglês Richard Austin Freeman (não o confundamos com Freeman Wills Crofts, escritor irlandês e também autor de policiais) e são citadas por nós diretamente de Boileau-Narcejac (1975, p. 46): “É por isso que, para Freeman, a construção de um romance deve passar por quatro fases: 1) a enunciação do problema; 2) a apresentação dos dados essenciais para a descoberta da solução; 3) o desenvolvimento da investigação e a apresentação da solução; 4) a discussão dos indícios e a demonstração”. Tradução nossa de: “*C'est pourquoi, pour Freeman, la construction d'un roman doit passer par quatre phases : 1) l'énoncé du problème ; 2) la présentation des données essentielles à la découverte de la solution ; 3) le développement de l'enquête et la présentation de la solution ; 4) la discussion des indices et la démonstration.*”

narrador (porque o problema aqui vai em direção ao autor, não ao detetive) padece de obviedade demais.

Pensemos no exemplo clássico e fundador do gênero: *Assassinatos na Rua Morgue*, de Poe. Não temos aqui dados empíricos para estabelecer uma estatística acurada a respeito das impressões de leitura do sem-fim de leitores deste texto canônico ao longo do final do século XIX e XX, de maneira que só podemos falar por nós mesmos, ainda que desconfiemos que nossa opinião reflita a de muitíssimos outros. Em nossa primeira leitura da obra, não só não conseguimos antecipar a solução do assassino ou do crime (um orangotango que sobe pelo para-raio, entra em um quarto no quarto andar de um casarão e mata violentamente duas mulheres) como não conseguimos entender perfeitamente o encadeamento lógico da dedução. Foi-nos necessário uma segunda leitura para entender como Dupin tinha juntado peças a partir de detalhes esparsos ao longo da narrativa.

Outro exemplo similar é o de *O assassinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, em que Poirot, compilando o relato de todos os que estiveram presentes na casa de Roger Ackroyd nas suas últimas horas de vida, chega à conclusão de que o testemunho do narrador do livro, o doutor Sheppard, era falho e que foi este quem assassinara Ackroyd.

Em primeiro lugar, a respeito do problema do leitor, precisaríamos indagar: será que de fato a maioria não chega a descobrir a solução do mistério antes da sua enunciação pelo detetive? Como dissemos, é impossível determinarmos com certeza uma resposta positiva ou negativa. Demandaria infinitos questionários com leitores que já estão mortos para determinarmos uma estatística que nem sequer sabemos se pode elucidar-nos ou não a respeito, de maneira que só podemos partir de pressuposições baseadas nas mudanças que sim podemos encontrar no gênero nos anos posteriores ao *boom* dos romances de dedução. Em segundo lugar, apresenta-nos uma segunda questão: será que de fato os leitores não iam querer terminar um romance cujo fim eles conseguem prever antes de chegar no final? Deixaríamos de ler *Assassinato no Expresso Oriente* porque desconfiaríamos que a Mrs. Hubbard (*aka* Linda Arden) teria matado Cassetti? Ou simplesmente continuaríamos a leitura até o fim do livro para certificar-nos de que “acertamos” na nossa dedução? Tampouco podemos asseverar uma ou outra opção. O que podemos reconhecer é que houve uma mudança no interior do gênero e que ela pode ser devida ao papel do leitor.

Uma pergunta vem com força até nós nesse momento da análise: por que o gênero policial muda? Para esboçarmos uma resposta a essa questão, precisamos recuar um pouco e aumentar a abrangência da pergunta: será que o gênero policial muda como um todo? Se recuperarmos rapidamente o que já dissemos aqui a respeito de outros romances policiais, vemos sim que o gênero policial, desde sua fundação com Poe, vem sofrendo constantes mudanças. Nascido como romance-mistério ou de dedução, o gênero atravessou, conforme a nomenclatura de Forshaw (2007), diversos momentos: *hard-boil & pulp*, detetives privados, policiais, profissionais (médicos, legistas, advogados, etc.), amadores (jornalistas, transeuntes), psicológico, crime organizado, espionagem, até chegar no romance policial de crítica social atual. Segundo Boileau-Narcejac (1975), o romance policial como o entendemos hoje em dia é o produto da decomposição do romance de dedução instaurado por Poe.

Ora, façamos agora um exercício analítico para tentar entender essa possível decomposição. Tomemos algumas características presentes em *Assassinatos da Rua Morgue*, como o raciocínio dedutivo de Dupin e a investigação racional desenvolvida por ele, e as destrinchemos.

Quando lemos “raciocínio dedutivo” e “investigação racional”, deveríamos pensar na crença habitual e firmemente instaurada ao longo do século XIX de que o ser humano pode abarcar a realidade com a razão. Todo e qualquer fenômeno físico é passível de uma explicação racional, pois o instrumento humano da razão pode e deve perpassar o entendimento de todos os acontecimentos no mundo. O mundo é então visto a partir do prisma do intelecto (SCHWARTZ, 2001). Dupin, e também Sherlock, é o estandarte dessa concepção de mundo e dessa ideologia. O homem dedutor de Poe é reflexo dessa aposta humana de que o homem pode controlar o mundo por meio da razão. Era o que se via com o advento da Revolução Industrial e suas fabulosas capacidades. As sociedades europeias e a norte-americana testemunhavam avanços estruturais incríveis. A construção de máquinas, estradas, ferrovias e grandes obras de engenharia deslumbrava qualquer espectador da época.

Poe, que vinha na esteira do romantismo, escreveu seu romance de dedução do alto dos preceitos românticos e ao mesmo tempo deu espaço nele para uma possível evolução em direção a certos preceitos realistas vindouros. Em *Assassinatos da Rua Morgue*, encontramos, de um lado, fortes traços românticos de subjetivismo, egocentrismo e do

grotesco e sublime (a razão capaz de tudo), enquanto que, de outro lado, podemos antever traços de uma aproximação “realista” com conteúdos da realidade (crimes, brutalidade, detalhes do cotidiano), aproximação esta que é fundamental para a compreensão do gênero policial como um todo.

À medida que a ideologia do realismo entra em voga na literatura, vemos como essa suposta “decomposição” do romance originário de Poe se deu em prol de uma representação dos conteúdos da realidade e em detrimento do caráter dedutório da narrativa. Se de fato o paradoxo do leitor do romance de dedução se deu, tal como mencionado acima por Boileau-Narcejac, parece-nos plausível pensar que uma reação realista diante do grotesco e sublime da obra (entendida aqui como a capacidade quase desumana de Dupin de raciocinar) é justamente amenizar paulatinamente tal traço até o ponto de manter somente a sua sombra, a saber, o fato de que deve haver um mistério a ser desvendado.

Se a tal decomposição de Boileau-Narcejac de fato existiu e se ela se deu conforme nossa hipótese, temos aqui um momento importantíssimo no gênero, em que a recepção do público foi impactando o gênero até transformá-lo em um objeto de consumo de uma cultura de massa de um capitalismo nascente. Ora, com a Revolução Industrial tivemos uma explosão de demanda de matéria-prima e de bens de consumo, tivemos a lenta transformação dos cidadãos em consumidores, tivemos um aumento considerável do número de leitores ávidos por passatempos<sup>83</sup>. A cultura dos *faits divers* estava nascendo na França, nomeadamente nas ruas de Paris (SCHWARTZ, 2011). Tudo isso serviu de embrião para o desenvolvimento da cultura de entretenimento do começo do século XX e que marca a época de ouro do romance policial com Chandler, Hammett e outros.

Os seguintes preceitos realistas podem ser facilmente encontrados no nascente, e em desenvolvimento, romance policial:

- tendência a “ler” o homem em seu contexto social, logo “ler” o homem inserido na sociedade;

---

<sup>83</sup> Lembramos que outras duas grandes culturas de entretenimento, a do cinema e a do rádio, só tiveram o seu início na virada do século. O cinema com os irmãos Lumière, em 1895, e o rádio em 1906 nos Estados Unidos.

- como consequência do “homem na sociedade”, advém a ideia de homem x sociedade (o homem na figura do detetive como defensor do *status quo* contra o imoralismo – crimes e outras posições antiéticas – da sociedade)<sup>84</sup>;
- uma vez instaurada a antinomia homem x sociedade, atenta-se para as imperfeições de de ambos “lados”; tende-se então à observação acurada, à descrição e inevitavelmente a uma crítica social desse homem nessa sociedade)<sup>85</sup>;
- feita a crítica, revela-se a fragilidade do contrato social – o mundo já não é mais “bom” como imaginado antes (talvez até um imaginário romântico); tendência a uma leitura “desesperançosa” da sociedade no caso das literaturas norte-americana e latino-americana e a uma leitura de “sociedade em processo de decadência” nas literaturas nórdicas.

Podemos encontrar facilmente todas essas características na obra policial de Mankell. As inúmeras ocasiões em que Wallander se questiona sobre as mudanças por que a sociedade sueca está passando são exemplo dessa impressão de decadência de um bem-estar social adquirido, assim como nos seguintes trechos:

O porto de Brantevik estava abandonado.

A maioria dos faróis do lugar estavam apagados. Só alguns pontos solitários de luz caíam sobre a água escura e calma. Kurt Wallander se questionou se não era porque tinham queimado todas as lâmpadas ou se era parte da campanha municipal de economia o fato de não trocarem as lâmpadas queimadas. “A nossa sociedade está queimando” – pensou. Essa é uma metáfora que está virando realidade.<sup>lxiii</sup> (MANKELL, 2002, posição 122 de 629)

Como continuar?, se perguntou em voz alta. “Não quero ter que lidar com assassinos sem escrúpulos e sem respeito pela vida. Não quero me ver obrigado a passar a vida investigando uma violência que nunca, enquanto viva, chegarei a entender. Talvez a próxima geração de policiais deste país viva outras experiências, das quais extraíam outra visão de seu trabalho. Para mim, é tarde demais. Nunca vou chegar a ser diferente do que sou, um policial mais ou menos habilidoso de um distrito policial sueco mais ou menos grande”.

84 Uma profunda análise desse aspecto, de cunho marxista, pode ser encontrada em Mandel (1998).

85 Aqui, poderíamos encontrar o que Bourdieu (1998a) chamou de universalização do caso particular. Isto é, uma análise de um indivíduo específico em uma sociedade e um tempo dados que pode vir a refletir a situação de muitos outros indivíduos naquela mesma sociedade.

Levantou-se e permaneceu uns instantes contemplando como uma pega se distanciava batendo as asas na copa de uma árvore.

“Todas as perguntas ficam sem resposta”.<sup>lxiv</sup>

(MANKELL, A LEOA BRANCA, posição 275 de 1219)

Por outro lado, Wallander duvidava por motivos bem diferentes. Com efeito, ele tinha crescido e vivido na crença cega e apenas meditada de que os artífices da vida econômica do país eram tão imunes à menor suspeita como a mulher do César; os homens e mulheres responsáveis pela grande indústria sueca eram o suporte e o baluarte do milagroso estado de bem-estar. A indústria exportadora, na sua qualidade de condição indispensável da prosperidade do país, resultava, simplesmente, inquestionável. E muito menos naqueles momentos, quando toda a construção do bem-estar começava a balançar sobre sua base corrompida.<sup>lxv</sup>

(MANKELL, 2003b, posição 480 de 911)

Vimos, nas inquietações de Wallander, o primeiro plano dessa crítica social gerada pelo romance policial. Temos também um segundo plano, em que a problemática geral dos livros é escolhida pelo autor. As indagações de Wallander só são engendradas porque Mankell escolhe abordar certas questões-chave e expor seu detetive a elas: xenofobia em *Assassinos sem rosto*, opressão dos sistemas autoritários em *Os cães de Riga*, preconceito e racismo em *A leoa branca*, tráfico de órgãos em *O homem que sorria*, prostituição forçada e violência contra crianças em *O guerreiro solitário*, violência contra a mulher em *A quinta mulher*, preconceito contra homossexualismo e travestismo em *Um passo atrás*, fragilidade do mundo pós-moderno capitalista e as injustiças oriundas desse sistema em *A muralha invisível*, etc.

Se pensarmos em termos de soberania e autonomia da arte conforme Mencke (1988), teremos o gênero do romance policial como não soberano, não autônomo e subjugado à representação do real via uma crítica da sociedade contemporânea ao horizonte de expectativas do autor e da primeira leva de leitores da obra.

É claro que nem todos os romances policiais são o reflexo direto de uma sociedade ou uma crítica a esta. Já vimos que dentro do sistema de manutenção do gênero policial há espaço para uma paulatina transformação do mesmo, de forma que exceções são comuns e até bem-vindas. A série Robôs, de Isaac Asimov, composta por *Caça aos Robôs*, *Os robôs*, *Os robôs do amanhecer*, e *Os robôs e o império*, é um exemplo: quatro livros policiais com temática de ficção científica. Não se trata, como os livros de Mankell, de uma crítica direta à sociedade.

O gênero policial, nas suas diferentes vertentes, está submetido ao jugo da verossimilhança (termo que recuperamos da *Poética*, de Aristóteles<sup>86</sup>) da representação do real, incarnado pela sociedade. Nenhum romance policial poderia terminar de maneira fantástica ou sobrenatural. Se o fizesse, deixaria de ser taxado como policial. Ao ater-se a uma representação do real (e muitas vezes da sociedade real), o romance policial recai sobre as leis da lógica (se há um crime, há um criminoso); às leis sociais (se há um criminoso, há alguém disposto a prendê-lo; se há um bem a ser roubado – inclui-se aqui o da vida alheia –, há uma punição a ser paga) e às leis da física (nenhum policial sairá voando ou esquivará de uma bala; isso seria irreal). Mesmo nos policiais supracitados de Asimov, não veremos nenhum personagem que não estará sujeito à força da gravidade, por exemplo.

Em termos narrativos estruturais e dentro dos preceitos do gênero e da pauta interna do autor, a série Wallander respeita as regras do gênero policial pós-decomposição da dedução e as próprias regras internas estipuladas por Mankell.

Todos os livros da série, com exceção das novelas curtas em *A pirâmide*, possuem uma estrutura similar. Em todos os primeiros capítulos se narra o crime-estopim a ser investigado ao longo do resto do livro. O narrador é sempre onisciente, mas a perspectiva a partir da qual se narra varia: na de quem encontra os corpos (*Assassinos sem rosto*, *Cães de Riga*), na das vítimas (*A muralha invisível*, *O homem que sorria*, *A falsa pista*) ou na do assassino (*A leoa branca*, *A quinta mulher*, *Um passo atrás*, *Antes da geada*). Em algumas ocasiões este primeiro capítulo se desenvolve em dois com o intuito de explicar o passado do assassino ou de uma vítima. Os dois últimos livros (*O homem inquieto* e *A mão*), no entanto, perfazem uma exceção. Iniciam-se com foco direto em Wallander, talvez porque foram escritos depois do suicídio de Johanna Sällström<sup>87</sup>.

No capítulo seguinte, introduz-se Wallander em seu cotidiano. Excetuando *Assassinos sem rosto*, em que não temos ainda nenhum registro do personagem por ser o

---

86 Capítulos IX e XV, por exemplo.

87 Mankell tinha previsto terminar a série Wallander no oitavo livro, intitulado *A muralha invisível*. A partir daí, deixaria Wallander em segundo plano e daria mais voz à sua filha, Linda. O nono livro da série, *Antes da geada*, é justamente o *début* dela. Paralelamente, Mankell já vinha trabalhando em histórias inéditas da filha por meio da série sueca com Henriksson como protagonista. A atriz que encenava Linda, no entanto, se suicidou em 2007, acontecimento que abalou muito Mankell e que o fez desistir da ideia de seguir com uma nova série Linda, de forma que o primeiro policial dela foi incorporado como o nono livro da série Wallander.

primeiro livro da série, faz-se uma retomada da vida do personagem desde a circunstância em que o narrador o deixou no último livro até o presente momento do livro em questão.

Ao longo dos capítulos seguintes, desenvolve-se a investigação paulatinamente, em um ritmo marcadamente lento, característica forte nos policiais de Mankell e herança da decalogia de Sjöwall&Wahlöö. Nesses capítulos, temas pessoais da vida de Wallander vão sendo desenvolvidos em paralelo e relacionados com a investigação e com o mote do livro. Em *Assassinos sem rosto*, por exemplo, Wallander é confrontado com sua própria xenofobia ao desaprovar internamente a relação da sua filha com um imigrante somali. Ou, em *A muralha invisível*, Wallander é confrontado com o descompasso existente entre sua vida “dialógica” e suas cadernetas de anotação à moda antiga e o fato de no mundo atual tudo estar conectado pela internet.

O perpetrador dos crimes em geral não é revelado, muito embora possa ser introduzido. O objetivo dos romances, como já vimos, não é mais o da dedução a partir das provas enunciadas, mas sim o acompanhamento por parte do leitor do passo a passo da investigação. A apresentação de todas as provas e o detalhamento das circunstâncias ao redor do crime, como idealizado por Poe para a consecução da dedução ou explorado de maneira distinta por Agatha Christie em seus cenários fechados e controlados, não é a preocupação de Mankell nem de seus leitores. O objetivo não é mais descobrir o assassino ou a forma como procedeu o assassinato antes do próprio detetive, uma vez que nem as próprias provas ou detalhes da investigação são dados por completo desde o princípio.

Ora, se recuperarmos a tríade estrutural do policial tal como enunciada por Boileau-Narcejac (crime misterioso, detetive, investigação), vemos que o foco não está mais, como nos primórdios do gênero com Poe, no mistério ao redor da execução do crime, mas sim na investigação, que pode ser menos racional e mais física, como em Chandler, Hammett e Jo Nesbø, ou procedimental, como em Mankell e Karin Fossum. Independentemente de qual seja a característica da investigação, o interesse migrou da dedução de um mistério para o acompanhamento da vida de um personagem, que, ao mesmo tempo que avança na sua ação (se for um detetive, avança na investigação; se for um criminoso, nos seus planos e no intuito de não ser preso<sup>88</sup>), vive a sua vida, que também é alvo de interesse do leitor.

---

<sup>88</sup> Um interessante experimento dentro do gênero foi escrito por Jeff Lindsay com sua série Dexter, em que a figura do detetive é substituída pela de um psicopata justiceiro que, de uma maneira ou de outra, acaba



A constante recorrência de certos temas na obra policial de Mankell é parte integrante de pauta interna. Todos os seus livros têm a presença da problemática atual dos imigrantes; todos os seus livros possuem correlação com o exterior, especialmente com países africanos; todos os seus livros retratam a dificuldade da sociedade sueca atual em adaptar-se às demandas sociais vigentes; todos os seus livros tratam de injustiças sociais.

### 3.6.3. A aplicação de nossa fórmula

Ao rememorarmos nossa hipótese desenvolvida no item 3.5 deste trabalho, teremos que, em termos gerais e com poucas palavras, uma recepção positiva reforça e corrobora a posição do autor ao mesmo tempo que o engessa nos preceitos do gênero e nas pautas internas da sua própria criação. É necessário entender nossa hipótese como uma tendência dentro do gênero, como uma força que age sobre as obras (ou uma série de obras). Isso não quer dizer que nossa hipótese deva ser lida como uma condição *sine qua non* e que ela seja uma lei. Não, trata-se, no caso de ser pertinente, de uma potente linha de força que pode agir sobre os autores do gênero e suas obras, mas da qual pode-se escapar.

Damo-nos a liberdade de retomarmos um parágrafo deste mesmo trabalho a título de explanação:

Nossa hipótese é de que a recepção positiva age, de um lado, acolhendo uma obra “A” (e qualquer novo elemento “x” que ela queira introduzir no gênero) e posicionando-a (via troféus, reconhecimento dos pares, sucesso de vendas) e, por outro lado, ao corroborá-la, engessa o autor e por conseguinte suas próximas obras “B”, “C”, “D”, etc. naquilo que a “A” trouxe de novo para o gênero<sup>ti</sup>.

Tentemos, pois, aplicar essa hipótese à obra de Mankell, sabidamente à série Wallander, e vejamos se podemos sustentá-la ou não.

A obra “A” em questão é *Assassinos sem rosto* e insere-se na tradição de romances policiais escandinavos de crítica social, conhecido também por Scandinavian Noir ou Nordic Noir. Essa tradição, como já dissemos, tem sua origem na decalogia de

---

incarnando os ideais de justiça do *status quo* vigente.

Sjöwall&Wahlöö, que serviu de base para o futuro subgênero. Algumas das características mais marcantes das obras do duo são o caráter realista, frases simples e precisas e o despojamento do que é desnecessário na prosa. Essa crueza da escrita incubou as condições propícias para a análise social marxista que empreenderam Maj Sjöwall e Per Wahlöö, e o despojamento da prosa realista despiu a narrativa de alguns resquícios idealizados do romantismo originário na fundação do gênero por Poe. Junto com esse realismo e com essa “consciência social” da narrativa, veio a descrição pormenorizada, lenta e monótona dos procedimentos policiais, bem como o foco sobre o ambiente (paisagem natural, clima), quase como uma recuperação de certas características do naturalismo, como linguagem simples e concisa, um ambiente delimitado como reflexo de toda uma sociedade, predileção por grupos marginalizados.

Ora, se *Assassinos sem rosto* de Mankell se insere nessa tradição, por si só a obra já reforça simbolicamente a decalogia e, por reforçá-la, submete-se a certos preceitos inerentes a ela. Linguagem despojada e concisa, diálogos realistas e mundanos, entendimento do personagem como imerso na sociedade e invariavelmente impactado por ela, predileção por temas de injustiça social, análise e crítica social da sociedade por meio dos elementos narrativos da obra. Ao mesmo tempo, como aventamos anteriormente, no próprio bojo do gênero já está o germen da mudança e da transformação, de maneira que há uma brecha já instituída para Mankell diferenciar-se dos seus antecessores. A essa diferenciação nós chamamos de “novo elemento 'x'”, e o “x” de Mankell é justamente o aprofundamento psicológico de um personagem imperfeito em seu próprio cotidiano mundano.

Em Sjöwall&Wahlöö, com Martin Beck, já podemos encontrar certo acompanhamento do protagonista em sua vida, mas poucas vezes entramos na sua cabeça e no seu mundo com a força com que o leitor pode entrar no de Wallander. Este, como já dissemos, é um homem solitário, atormentado por sua solidão, com problemas de sociabilização e obsessão por trabalho, que por vezes é racista, xenófobo, machista, desumano, grosseiro, injusto, violento, antiético, etc., ou seja, tudo o que o ideal de um mantenedor do *status quo* não deveria ser. O que faz Mankell então, quando comparado com Sjöwall&Wahlöö, é equalizar a relação homem x sociedade. Na obra do duo, à sociedade foi dado mais peso através da crítica social engendrada no retrato feito pela narrativa, de forma

que analisamos o homem em seu meio tal como ele é. Em Mankell, o protagonista não está somente inserido em seu meio, mas ele é consciente de estar inserido em seu meio (sociedade pós-moderna em profunda transformação) e padece dessa consciência, bem como do fato de saber que não consegue compreender o mundo e por conseguinte tampouco viver nele sem se atormentar. Aqui recuperamos a consciência histórica de Gadamer e a aplicamos ao personagem de Mankell.

Outra característica importante na série policial de Mankell é a inserção de certa poeticidade nas reflexões dos personagens, poeticidade esta que age duplamente sobre sua obra. De um lado, traz ao gênero um elemento que, ao pé da letra, tinha sido “banido” quando do desenvolvimento de uma narrativa hiper-racionalizada, como vemos em Poe, Conan Doyle ou até com Agatha Christie. Nunca houve, no seio dos romances policiais, muito espaço para a poesia ou para frases que se afastassem muito na narrativa do registro realista. Não havia nas três novelas dedutivas de Poe, não havia nos romances de Hercule Poirot e muito menos na decalogia de Sjöwall&Wahlöö ou nas obras policiais dos autores que se inserem no subgênero do romance policial de crítica social. De outro lado, inicia uma expansão do gênero através de uma fronteira que, na origem, não deveria ser ultrapassada. Mankell, já no primeiro capítulo do primeiro livro da sua série, expõe a pedra de toque com que devemos ler as obras da sua série policial:

Com muito cuidado se levanta da cama que range. Usaram-na durante quarenta anos. **Foi o único móvel que compraram ao se casar e será a única cama que terão em sua vida.**

Quando vai até a janela pelo chão de madeira, sente dor no joelho esquerdo. “Estou velho”, pensa. “Velho e gasto. Todas as manhãs, ao acordar, me surpreende constatar que já tenho 70 anos.”

Contempla a noite de inverno. É o dia 8 de janeiro de 1990 e ainda não nevou na Escânia. A lâmpada exterior da porta da cozinha verte sua luminosidade no jardim, sobre a castanheira sem folhas e sobre os distantes campos. Com os olhos semicerrados, olha na direção da chácara dos seus vizinhos, os Lövgren. A casa branca, baixa e comprida está às escuras. No estábulo, situado perpendicularmente à moradia, há uma tênue luz amarela em cima da porta negra. Lá está a égua em sua cocheira e lá, de noite, inesperadamente, **costuma relinchar de angústia.**

Escuta na escuridão. Atrás dele, a cama range.

–O que você está fazendo? - murmura sua esposa.

–Durma, durma – responde-lhe. Estou esticando um pouco as pernas.

–Estão doendo?

–Não.

–Então durma. Não vá pegar um resfriado.

Ouviu como a sua mulher se vira na cama. **“Uma vez nos amamos”**, pensa. Mas afasta o pensamento. **“É uma palavra bonita demais. Amar.** Não é para pessoas como nós. Um homem que foi agricultor durante mais de quarenta anos e que se curvou sobre o espesso barro da Escânia não usa a palavra amar quando fala da sua esposa. Na nossa vida o amor foi algo muito diferente...”<sup>lxvi</sup> (MANKELL, 2001, posição 9-13 de 888; o negrito é nosso)

Como pudemos ler acima, a narrativa é majoritariamente realista. Analisemos o primeiro parágrafo da nossa citação: “Com muito cuidado se levanta da cama que range. Usaram-na durante quarenta anos. **Foi o único móvel que compraram ao se casar e será a única cama que terão em sua vida**”. Temos duas orações curtas, precisas e diretas. Em uma, o velho homem se levanta da cama; em outra, atesta-se que ele e sua mulher têm usado essa mesma cama há quarenta anos. São dois fatos brutos que o narrador apresenta, aos quais acrescenta um terceiro, a que lhe é dado um tratamento textual realista mas que deixa trespassar uma crua poesia.

No próximo trecho marcado em negrito por nós, vemos a mesma poesia crua atravessando-se pelo pensamento do velho homem sobre a égua do vizinho, que relincha de angústia. O último trecho que negritamos é ainda mais transparente que os dois anteriores, já que a crueza é anunciada sem pejo. A maneira, porém, com que o personagem do velho homem reflete textualmente sobre essa crueza possui algo de melancólico, e nessa melancolia é que jaz a poeticidade de Mankell. Por ser Wallander um personagem torturado pela solidão, ele tende a ser melancólico, o que engendra a possibilidade de pensamentos “poéticos”. Momentos como esse citado acima são inúmeros ao longo de toda a série. Eis alguns:

O médico se sentou na beirada de uma mesa e deixou o histórico de lado. Kurt Wallander viu que estava muito cansado.

– Não acredito que tenha sido um infarte – disse –, senão um aviso do corpo de que nem tudo vai bem. Só você pode dizer.

– Suponho que sim. Diariamente me pergunto o que estou fazendo com a minha vida. Além do mais, não tenho ninguém com quem conversar.

– Pois você deveria ter alguém – continuou o médico –, todo mundo precisa de alguém.

Levantou-se da mesa quando o pager do seu jaleco começou a apitar como um passarinho.

– Será melhor que você passe a noite aqui – concluiu. Tente descansar.

Wallander ficou quieto, atento ao sussurro de uma entrada de ar-condicionado que não via. Do corredor vinha um murmurinho. “Toda dor tem uma causa – pensou. Se não foi o coração, então o que foi? Por acaso o eterno remorso por dedicar tão pouco tempo e esforços a meu pai? Ou que a carta da minha filha vinda da escola de Estocolmo não diga a verdade. Que não esteja à vontade como ela diz; que isso de que está trabalhando e que se sente realizada com algo “que tinha procurado durante tanto tempo não esteja certo. Talvez eu, sem ser consciente, receie que ela tente se suicidar de novo, como fez quando tinha quinze anos. Será que a dor se deve aos ciúmes que ainda sinto por Mona?”<sup>lxvii</sup> (MANKELL, 2003a, posição 50 de 629)

“Onde estarão os meus sonhos?”, interrogou-se. “Tem-se sonhos quando se é jovem. Uns sonhos que se desvanecem sem deixar rastro ou que se convertem em guias da nossa vontade. Mas o que sobra para mim de tudo que cheguei um dia a sonhar?”<sup>lxviii</sup> (MANKELL, 2003b, posição 148 de 911).

– Sim, talvez essa seja a pergunta – concordou Wallander. Em que classe de mundo vivemos? Mas é uma pergunta ampla demais para pararmos para considerá-la. No melhor dos casos deveríamos nos questionarmos se o que tememos que aconteça já não terá acontecido, se já não nos encontramos além do naufrágio definitivo da sociedade de direitos. Uma sociedade na qual cada vez mais as pessoas se sentem inúteis ou, pior que isso, não desejadas. Nesse contexto, a violência irracional se converte em algo cotidiano. Reclamamos de quão mal estão as coisas, mas eu às vezes me pergunto se não estão já muito pior do que imaginávamos.<sup>lxix</sup> (MANKELL, 2004a, posição 1228 de 1378)

Acreditamos que vale a pena nos determos rapidamente aqui sobre isso que estamos chamando “poeticidade do cru”. Entendemos a poeticidade não como o fator predominante na estética narrativa policial de Mankell, mas sim como seu elemento diferenciador do resto dos autores que vinham na esteira histórica do gênero. A essa diferenciação vínhamos chamando de elemento “x”, que seria aquilo pelo que um autor é bem ou mal recebido pelo público do gênero e pelos seus pares. Esse elemento “x”, como tentamos demonstrar até aqui, é geralmente incarnado pelo protagonista do romance em questão, pois é nele que as características do elemento “x” devem ser refletidas, de forma que Wallander é, em última instância, o próprio elemento “x” de Mankell, aquilo pelo que ele é recebido.

É claro que a recepção de um autor não depende unicamente do elemento “x”. Nós já vimos que o contexto social e o campo literário têm um papel fundamental na recepção. Uma obra não é recebida somente por como o autor idealizou o seu protagonista, mas ele

provavelmente será recebido mal ou bem porque o autor, consciente ou inconscientemente, se estipulou os parâmetros a partir dos quais ele próprio será recebido. Ao inserir-se na esteira de uma tradição de crítica social iniciada por Sjöwall&Wahlöö, Mankell só pode ser recebido a partir dos parâmetros estipulados por essa própria tradição. Se Mankell tivesse escrito seu primeiro romance no estilo *hard-boiled*, ele teria que se haver com essa tradição e com outros parâmetros norteadores.

É óbvio que dar vazão a suposições não nos leva a nenhum lugar, já que a ciência se faz a partir do que se deu e não do que poderia ter se dado, mas no caso de Mankell temos um escritor que transitou longamente por quatro gêneros distintos: romance, policial, infantil e teatro. Obteve sucesso, como já tantas vezes comentamos, com o policial e o infantil. Seus romances não policiais foram sendo reconhecidos pelo público somente à medida que os romances policiais foram despontando, de forma que estes acabaram impulsionando aqueles. É como se os seus romances não policiais aproveitassem o vácuo gerado pelos romances policiais, sendo recebidos sempre a partir da premissa de “do mesmo criador de Kurt Wallander”, “do mesmo autor de *Assassinos sem rosto*”, etc.

Na nossa hipótese, que recuperamos anteriormente, dissemos que um mesmo elemento “x” precisa se repetir ao longo de todos os livros da série para que possa repercutir na esteira histórica da recepção, seja pelo reforço simbólico operado por outros escritores ou pela própria massificação da obra pela lógica da cultura capitalista. Nossa hipótese parece encaixar-se sem maiores problemas para o nosso objeto de estudo principal, a série policial Wallander, de Henning Mankell. No entanto, uma hipótese nunca é amplamente válida se ela se aplica somente a um único objeto. Precisamos aplicá-la a um segundo objeto para verificarmos sua pertinência. São acometidos então pela necessidade de a submetermos a um caso-controle. Somente então poderemos retirar nossas conclusões, de maneira que, após o estudo de caso de Mankell, passamos agora a um rápido estudo de caso-controle de Dinis Machado.

### 3.7. Caso-controle, o estudo de Dinis Machado

A título de introdução, convém apresentarmos rapidamente Dinis Machado e sua obra. Escritor e jornalista português, passou toda a sua vida radicado em Lisboa. Era filho de Oliveira Penalty, árbitro de futebol, profissão a qual muito provavelmente pode explicar a estreita relação de Dinis Machado com o esporte. Durante muitos anos, trabalhou como jornalista desportivo para os jornais *Record*, *Diário de Lisboa*, *Diário Ilustrado* e *Norte Desportivo*. De 1968 a 1979 foi chefe de redação da edição portuguesa de *Tintin*, sendo que de 1971 a 1972 chefiou a redação da revista semanal em quadrinhos *Spirou*.

Dinis Machado foi autor de oito livros. Quatro deles escreveu sob o próprio nome e quatro sob seu pseudônimo (Dennis McShade) como escritor de romances policiais. Dos romances policiais, os que nos interessam são os três primeiros, que compõem a trilogia de Peter Maynard, nome que faz alusão ao personagem Pierre Ménard, de Borges.

O contexto por detrás dessa trilogia não tem absolutamente nada de glamuroso. Os três livros foram escritos no intervalo de um ano por motivos financeiros e foram publicados na coleção *Rififi*. São também os três primeiros livros de Dinis Machado, que, como já dissemos, escolheu um pseudônimo à americana para assinar a autoria das obras.

#### Quadro 16 – Obras de Dinis Machado

Como Dennis McShade	
Mão direita do diabo	1967
Requiem para D. Quixote	1967
Mulher e arma com guitarra espanhola	1968
Blackpot (póstuma)	2009
Como Dinis Machado	
O que diz Molero	1977
Discurso de Alfredo Marceneiro a Gabriel Garcia Marquez	1984
Reduto quase final	1989
Gráfico de vendas com orquídea e outras formas de arrumação de conhecimentos: 20 textos	1999

*Mão direita do diabo, Requiem para D. Quixote e Mulher e arma com guitarra espanhola* dialogam direta e claramente com a tradição norte-americana do romance policial, a saber, com nomes como Raymond Chandler e Dashiell Hammett. A própria escolha de um pseudônimo anglo-saxão parece evidenciar isso.

Os três livros se estruturam de maneira muito similar. Enquanto o primeiro tem 16 capítulos, os outros dois possuem 19. De 8 a 10 páginas é a média de cada um dos capítulos. A linguagem é coloquial e direta, e a narrativa em primeira pessoa. As frases são curtas. Os capítulos são recheados de diálogos, os personagens são socialmente imorais e advêm do submundo, na mesma linha dos romances de Chandler e Hammett.

O próprio status do protagonista dos livros faz referência clara à tradição do romance *noir*. Peter Maynard é um assassino de aluguel mas faz as vezes de “detetive” ao longo dos livros, assim como Philip Marlowe e Sam Spade, personagens de Chandler e Hammett, respectivamente. Durão é assentimental, Peter Maynard também faz sucesso com as mulheres, que são frequentemente retratadas como lindas, constantemente interessadas nele, *femmes fatales* e aparentemente frágeis mas no fundo traiçoeiras. A relação que ele desenvolve com elas é sempre baseada em atração física e sexo, de maneira que ele próprio nunca se envolve com ninguém do sexo oposto. Essa característica, tão afeita aos romances policiais da época de ouro e também a outros subgêneros, como os romances de espionagem, faz eco de Marlowe e Sam Spade até James Bond<sup>89</sup>.

Fiquei à espera de ouvir qualquer coisa, mas não ouvi nada. Já era a segunda deixa que lhe dava, depois de lhe ter dito o meu nome, mas a beldade não reagiu. Ou sabia tudo ou estava a zero. Supus que estava a zero ou, pelo menos, à margem dessas coisas – e muito mais interessada em flertar com o enviado de Barney.

– Você é um tipo estranho. Não tem ar de quem bebe água – e atirou-me um olhar malicioso. – Nem mesmo depois de vinte doses de uísque.

– É um elogio ou censura? – perguntei, colocando o copo no carrinho das bebidas, levantando-me e sentando-me ao pé dela.

Afastou-se um pouco e olhou-me de viés.

– Então...?

---

89 James Bond é conhecido como um personagem mulherengo e que não se envolve. Ian Fleming tematiza essa invulnerabilidade/vulnerabilidade do personagem em *Cassino Royale*, de 1953, primeiro livro da série Bond. Lembramos que a série Bond escrita por Fleming (que começa em 1953 e vai até 1966) é anterior aos livros de Dinis Machado.



Cortei-lhe a frase com um beijo. Depois outro e outro. Era uma mulher de fogo. (MACHADO, 1987a, p. 91)

Maynard também é um grande leitor de poesia, literatura e filosofia. Por mais que se insira na tradição dos detetives *noir*, ao pé da letra o protagonista da trilogia é um assassino de aluguel que trabalha sozinho (tal qual os detetives particulares). O pistoleiro é um homem solitário, mas não sofre da solidão. Possui três relações sociais relevantes: Cassino, seu “secretário” e homem-faz-tudo, que o trai no primeiro livro; Johnny (braço direito do chefe da máfia de Nova York), de quem Maynard é o protegido; e Olga, prostituta, com quem mantém uma relação de assiduidade e, no entender do próprio Maynard, é quem ele tem de mais próximo a uma namorada.

O fato de Maynard ser radicado em Nova York e de as narrativas se localizarem ficcionalmente na cidade norte-americana demonstra uma forte tendência ao diálogo com uma tradição já consolidada e bem-sucedida do *hard-boiled*, que já comungava das mesmas características. O mesmo fato também chama atenção, já que Dinis Machado optou por não adaptar seu personagem ao contexto lisboeta da época, o que teria lhe dado ensejo para uma possível aproximação com o público português. Enquanto no cenário sueco tínhamos o surgimento da decalogia de Sjöwall&Wahlöö, Dinis Machado preferiu manter-se no mundo ficcional dos romances policiais norte-americanos.

Duas razões poderiam ser apontadas por nós aqui para esse fato: em primeiro lugar, a linha editorial da coleção Rififi, por onde foram publicados os três livros de Dinis Machado da série Maynard, era majoritariamente de romances policiais em língua inglesa, de forma que teria sido o desejo do chefe da coleção manter as vendas no seu bom caminho, o que nos propicia ver a força que o impacto da recepção do público tem sobre obras vindouras no gênero; em segundo lugar, e não menos importante, o contexto histórico de Portugal, que estava sendo dirigido por um governo ditatorial. Na época em que os livros de Dennis McShade foram publicados (1967 e 1968), o regime político era o Estado Novo e o ditador, António de Oliveira Salazar. A Guerra Colonial Portuguesa já vinha acontecendo desde 1961, tendo-se estendido até 1974.

É ao utilizarmos a diacronia na nossa análise histórica que somos capazes de vislumbrar os motivos que levaram Dinis Machado, sob a alcunha de Dennis McShade, a inserir sua trilogia policial dentro de um gênero já enraizado do público português. Sabemos que Dinis Machado precisava de dinheiro para o nascimento da sua primeira filha, de forma que aceitou a encomenda de Roussado Pinto para três policiais.

Vale esclarecer que nossa intenção aqui não é julgar Dinis Machado ou sua obra. Em primeiro lugar, porque de nada nos adianta um julgamento moral, e depois porque redatar uma obra por encomenda não é desonrado nem requisito para que uma obra seja rejeitada. Fosse assim, muitas obras da literatura mundial não teriam seu lugar. Nós nos atemos a citar somente o nome de um autor a título de exemplificação: Honoré de Balzac, que tanto escreveu sob encomenda<sup>90</sup>.

O que nos interessa é o fato literário de que Dinis Machado tenha escolhido reproduzir a então tradição em língua inglesa de romances policiais, e é essa reprodução que queremos analisar agora como caso-controle.

Já vimos que, independentemente da escolha, consciente ou não, do autor, uma publicação sempre se inscreve, no campo literário simbólico, em relação ao cânone. O cânone é esse fenômeno socioliterário que abarca todas as obras que são publicadas e as modifica ao posicioná-las em algum lugar dentro do campo literário. Esse posicionamento não se dá de maneira científica nem racional, e muito menos pode ser previsto com certeza. Inúmeros são os fatores que determinam a recepção de uma obra e tantos outros os que redeterminam a mesma obra na esteira histórica da sua recepção crítica.

No entanto, algumas linhas de força ou tendências parecem ser existentes, as quais viemos tentando apontar neste trabalho. Se assumirmos que de fato há regras inerentes ao gênero e pautas internas que precisam ser respeitadas, veremos que no caso de Dinis Machado elas foram honradas. Inclusive os dez mandamentos de Raymond Chandler (2009), autor por quem Dinis Machado professava admiração, ao ponto de referi-lo intertextualmente em um dos seus livros:

---

<sup>90</sup> A esse respeito e a título de ilustração, citamos a obra de Stefan Zweig sobre Balzac (1960), homonimamente intitulada, ou mesmo Assouline (1994), sobre Simenon.

O carro rodava e começaram a aparecer árvores no caminho. Passarinhos cantavam nas árvores. A certa altura, Billy Bear fez parar o carro junto a uma casa isolada, uma espécie de mansão que parecia retirada de um livro de Edgar Poe. Fizeram-me sair do carro e entrar à frente deles, depois do tipo de poupa ter aberto a porta de entrada com uma chave *Yale*. Achei que era uma chave pequenina para uma casa tão grande. E disse para o tipo de poupa:

–É uma chave muito pequenina para uma casa tão grande.

–Ele olhou para mim e ficou mais estúpido. Não apreciava o humor à Chandler. (MACHADO, 1987b, p. 26)

Os dez mandamentos de Chandler, enumerados em seu ensaio publicado em 1950 sobre romances policiais<sup>91</sup>, dão uma possível noção norteadora para a trilogia de Dinis Machado.

- 1 – A narrativa deve ser motivada com credibilidade, tanto a situação original quanto o desfecho;
  - 2 – Ela deve ser tecnicamente sólida como método de assassinato e de detecção do crime;
  - 3 – Deve ser realista quanto aos personagens, cenário e atmosfera. Deve tratar de pessoas reais no mundo real;
  - 4 – Deve ter uma história que tenha valor para além do mistério: ou seja, a investigação por si mesma deve ser uma aventura que valha a pena ler;
  - 5 – Deve ser essencialmente simples para ser explicada com facilidade quando for o momento;
  - 6 – Deve ser capaz de confundir um leitor razoavelmente inteligente;
  - 7 – A solução deve parecer óbvia quando for desvelada;
  - 8 – Não se deve tentar fazer tudo ao mesmo tempo. Se é uma história intrincada, situada em um ambiente legal, não pode ser também uma aventura violenta ou um romance apaixonado;
  - 9 – A história deve punir o criminoso de alguma maneira, não necessariamente por força da lei. Se o detetive falhar em resolver as consequências do crime, a história é um acorde desafinado, o que deixa irritação quando passa;
  - 10 – Deve ser honesta com o leitor.<sup>lxx</sup>
- (CHANDLER, 2009, p. 20)

Esses mandamentos, no entanto, são uma releitura fortemente calcada nas vinte regras de Van Dine e pregam basicamente, como podemos ler acima, a verossimilhança e a

---

91 Lembramos que as “Vinte regras para escrever romances policiais”, de Van Dine, já tinham sido publicadas em 1928, ensaio do qual Chandler tinha conhecimento, tanto que o citou expressamente (CHANDLER, 2009, p. 21).

lógica do razoável e do racional nas tramas. Todorov, em *Tipologia do romance policial* (2006), reestrutura essas regras em oito e lhes dá uma ancoragem estruturalista.

Aqui e agora, vamos nos ater às regras de Chandler, uma vez que Dinis Machado, como tentamos demonstrar rapidamente, dialogava com a tradição em inglês do romance policial.

Os três livros de Dennis McShade respeitam os dez mandamentos de Chandler. Quanto ao primeiro mandamento, as tramas são acreditáveis. O que não é especialmente acreditável, talvez à primeira vista, é o fato de o personagem principal ser um assassino de aluguel com traços filosóficos e sensibilidade para a arte, mas a verossimilhança narrativa ao longo dos livros acaba mantendo bem esse aspecto do personagem.

Lavei os dentes e voltei para a cama. Li algumas páginas de Bradbury sobre marcianos. “Meu bom Bradbury, companheiro das estrelas, filho de Deus esquecido na Terra, a que bolsos sem fundo vais buscar os teus tostões de poesia?” Peguei a seguir num livro de poemas de Rilke, mas comecei a sentir as pálpebras pesadas. (MACHADO, 1987a, p. 10)

Os métodos empregados para os assassinatos e para a detecção (no caso de Maynard, ele vai desvelando a trama por detrás dos assassinatos pelos quais é contratado) se sustentam, apesar de superficiais, assim como o eram em Chandler e Hammett. Os personagens são realistas e mundanos (na verdade, são todos advindos do submundo de Nova York). A trama interna é misteriosa e possui certa simplicidade uma vez que é explicada, bem como confunde o “leitor razoavelmente inteligente” (cf. CHANDLER, 2009, sexto mandamento), especialmente no segundo livro, intitulado *Requiem para D. Quixote*, onde Maynard é contratado pela vítima, minutos antes de assassiná-la, para matar aqueles que mancomunaram contra ela<sup>92</sup>.

---

92 Talvez valha, a título de esclarecimento, fazermos um rápido resumo da trama. Maynard, para pagar uma dívida que ficou em aberto no final do primeiro livro, é contratado pelo seu protegido para matar um cabeça da máfia nova-iorquina. Essa morte é encomendada por outro mafioso, o irmão da própria vítima. Maynard localiza seu alvo e consegue organizar um *tête-à-tête* com sua vítima por via do idealizador do crime. Uma vez diante da vítima e prestes a assassiná-la, é convencido a lhe revelar quem teria encomendado sua morte. Maynard, que se nega a não terminar o serviço que tinha começado, é então contratado para, depois de assassinar o mafioso, vingar-se por ele matando quem o tinha contratado, isto é, Maynard é contratado pela vítima, que morre mesmo assim, para matar quem o tinha contratado em primeiro lugar.

Os livros também respeitam em grande parte o oitavo mandamento, de maneira que não se explora nenhum romance sentimental, nem se reverte unicamente em uma narrativa de aventura com violência durante o andar da “investigação”<sup>93</sup>. Quanto ao nono mandamento, os criminosos (leia-se, no caso de Dennis McShade, as vítimas dos seus assassinatos e/ou os mandantes dos crimes contra Maynard) são todos punidos. Essa punição não é, obviamente, conforme os ditames da justiça e são permeadas de *pulp fiction*.

Em termos de convenção do gênero, Dinis Machado se insere nele sem maiores imprevistos. “Respeita” as regras estipuladas pelos próprios pares (Van Dine e Chandler), desenvolve e segue suas pautas internas, assim como esboçamos na nossa hipótese, e mantém um arco narrativo maior ao longo da trilogia, o que facilita o leitor a empatizar e a querer retornar ao mundo ficcional do autor. Os personagens centrais e alguns secundários são recuperados e reincidem nas histórias, bem como outros são introduzidos, o que corrobora a manutenção do interesse na ficção.

No entanto, não recebe uma crítica especialmente positiva, de forma que não engendra reforços simbólicos dentro do campo literário. Tanto uma crítica que impulse quanto os reforços simbólicos são fundamentais para a perpetração de uma obra no campo. Sem esses dois aspectos, é como se não houvesse um solo fértil onde a obra pudesse criar raízes. A obra pode ter certa repercussão no curto prazo, mas acaba sendo esquecida. Como o próprio Dinis Machado nunca escondeu que seus romances policiais não eram o romance que ele estava buscando escrever<sup>94</sup>, ele próprio desmereceu a trilogia. Sua tentativa de

---

93 Vale a pena esclarecer que, assim como aponta Boileau-Narcejac (1975), o romance policial, depois de Poe e Gaboriau, deixou de ser um romance de detecção e se tornou o que ele é hoje, um romance policial. Para os autores, quando dizemos “romance policial”, estamos na verdade nos referindo à literatura do gênero *post-hard-boiled* (BOILEAU-NARCEJAC, 1975, p. 21-47). Chandler, diacronicamente, corrobora essa afirmação de Boileau-Narcejac. Para o escritor norte-americano, Dashiell Hammett foi a inflexão no gênero, que lhe deu a cara que ele tem hoje. Citamos: “Hammett devolveu o assassinato às pessoas que o cometem, não apenas para fornecer um cadáver; e com os meios à disposição, não com duelos de pistolas, venenos e peixes tropicais. Ele colocou essas pessoas no papel como elas são, e ele as fez falar e pensar na linguagem que costumavam usar em situações semelhantes. Ele tinha estilo, mas seu público não sabia, porque era em uma linguagem que não deveria ser capaz de tais refinamentos”. Tradução nossa de: “*Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hand, not with hand-wrought duelling pistols, curare, and tropical fish. He put these people down on paper as they are, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes. He had style, but his audience didn’t know it, because it was in a language not supposed to be capable of such refinements*”. (CHANDLER, 2009, p. 22)

94 As palavras que se seguem referem-se a uma fala de Dulce, segunda esposa de Dinis Machado, quando de uma entrevista dada por ele ao caderno de cultura do jornal português Público: “Desculpe eu meter-me, mas embora não vivesse nessa altura com ele, ouvi-o contar muitas vezes essas coisas”. É Dulce de novo, a quem

desvincular-se (também com o uso do pseudônimo) de uma suposta ausência de qualidade literária nas três obras, assim como tantas vezes fez Simenon com os seus romances “*non durs*”, acabou por jogar contra o próprio autor e sua obra. Tal atitude não reforçou a obra nem a persona do autor.

Apesar de seus esforços em não ser vinculado com Dennis McShade no campo literário, Dinis Machado, em seu meio profissional, ainda colheu frutos econômicos da trilogia. Para o canal português RTP, colaborou com duas séries televisivas. Em uma delas, chamada *Zé Gato*, escreveu três roteiros entre 1979 e 1980, série esta sob direção e produção de Rogério Ceitil. *Zé Gato* teve uma única temporada e 13 episódios.

A colaboração com roteiros televisivos é um ponto em comum na trajetória de Dinis Machado e Henning Mankell. O que os diferencia, no entanto, é o fato de Mankell ter colaborado em adaptações de sua própria obra, enquanto Dinis Machado trabalhou em criação alheia. Essa distinção é de grande importância, já que para o primeiro marca a consolidação de sua obra e a transposição dela para um veículo de massa como o audiovisual, reforço simbólico contundente da série e da persona do autor. No caso de Dinis Machado, sua desvinculação (via o pseudônimo Dennis McShade) com o gênero policial não lhe propiciou nenhum reforço no campo literário. Enquanto profissional da escrita, obviamente a publicação da trilogia afetou para melhor sua carreira como redator e jornalista, mas não chegou a impactar como escritor.

*O que diz Molero*, de 1977, quarta obra e a primeira assinada com o nome verdadeiro, abriu as portas a Dinis Machado para a entrada no campo. O fato de ele ter sido publicado, sob os bons auspícios de Maria da Piedade Ferreira<sup>95</sup>, pela Bertrand Editores, importante e tradicional livraria-editora de Portugal, não deve ser desmerecido. Afinal de contas, os próximos dois livros do autor português (*Discurso de Alfredo Marceneiro a Gabriel Garcia Marquez*, de 1984, e *Reduto quase final*, de 1989) acabaram sendo publicados

---

respondo, sem ponta de hipocrisia, que naquelas circunstâncias – uma evidente quebra de memória do autor, há três dias em sessões de entrevistas para a rádio, televisão, jornais – aquele tipo de intervenção não é apenas aceitável como bem-vindo. 'Tu disseste-me – diz, dirigindo-se ao marido – que tinhas pensado escrever O Livro. Dizias: 'O Que Diz Molero é O LIVRO. Os policiais não são O LIVRO.'" (GOMES, 2007, p. 7).

<sup>95</sup> Importante editora de livros portuguesa e uma dos quatro fundadores da Editora Quetzal, com sede em Lisboa. A Editora Quetzal foi fundada em 1989 e, em 2000, foi comprada pela Bertrand, antiga empregadora de Maria da Piedade Ferreira. A Quetzal tinha como linha editorial original literatura sul-americana e poesia e ficção portuguesas.

pela mesma editora. Sua última obra, no entanto, foi publicada pela Livros Cotovia<sup>96</sup>, editora portuguesa com sede em Lisboa.

*O que diz Molero* foi sem sombras de dúvidas o maior êxito literário de Dinis Machado. Além de uma recepção favorável, a obra ainda recebeu quatro traduções para idiomas estrangeiros, sendo a primeira para o espanhol quatro anos depois. As outras três foram para o francês em 2002, para o romeno em 2006 e para o tcheco em 2011.

A trilogia policial de Dinis Machado, sob o pseudônimo de Dennis McShade, recebeu pouca atenção do campo. Como dissemos, suas publicações se deram nos anos de 1967 e 1968. Uma primeira reedição foi feita pela editora Círculo de Leitores em 1987, com os direitos autorais ainda vinculados ao pseudônimo, e uma segunda, comemorativa pelos 30 anos da obra e em homenagem à morte do autor, em 2009 pela Assírio & Alvim, esta já associando o nome verdadeiro do autor ao seu pseudônimo policial. Paralelamente a essa segunda reedição, foi lançado no mesmo ano o filme *Contrato*, baseado no romance *Requiem para D. Quixote* e dirigido por Nicolau Breyner, amigo pessoal de Dinis Machado. O autor português do livro não chegou a assistir sua obra sendo adaptada para o cinema porque tinha falecido no ano anterior.

#### Quadro 17 – Cronograma de publicações e recepção de Dinis Machado

Ano	Evento
1967	Publicação de <i>Mão direita do diabo</i>
1967	Publicação de <i>Requiem para D. Quixote</i>
1968	Publicação de <i>Mulher e arma com guitarra espanhola</i>
1977	Publicação de <i>O que diz Molero</i>
1979	Colaboração na série policial televisiva <i>Zé Gato</i>
1981	Tradução para o espanhol de <i>O que diz Molero</i>
1984	Publicação de <i>Discurso de Alfredo Marceneiro a Gabriel Garcia Marquez</i>

96 A Livros Cotovia é uma pequena editora portuguesa com base no bairro do Chiado, em Lisboa. Seus dois idealizadores e fundadores são os irmãos André Fernandes Jorge e João Miguel Fernandes Jorge. A editora é conhecida por sua linha editorial ousada e por sua recusa em se deixar levar pela lógica do mercado editorial atual. Para termos uma rápida ideia dessa editora, o maior nome entre os autores publicados por ela é Frederico Lourenço, que publicou nada menos que 23 livros. Frederico Lourenço é professor universitário e especialista em Línguas e Literatura Clássica, nomeadamente o grego antigo. Frederico Lourenço lançou, por exemplo, em 2003, uma tradução da *Odisseia*, de Homero, pela qual ganhou o prestigioso Prêmio D. Diniz da Casa de Mateus. Em 2005, Lourenço ainda publicou sua tradução da *Iliada*.

1987	Primeira reedição da trilogia policial pela editora Círculo de Leitores
1989	Publicação de <i>Reduto quase final</i>
1999	Publicação de <i>Gráfico de vendas com orquídea e outras formas de arrumação de conhecimentos: 20 textos</i>
2002	Tradução para o francês de <i>O que diz Molero</i>
2006	Tradução para o romeno de <i>O que diz Molero</i>
2008	Morte de Dinis Machado
2009	Lançamento do filme <i>Contrato</i> , baseado em <i>Requiem para D. Quixote</i>
2009	Segunda reedição da trilogia policial pela Assírio & Alvim já sob a autoria de Dinis Machado
2011	Tradução para o tcheco de <i>O que diz Molero</i>

Como podemos ver no quadro acima, se levarmos em conta a nossa hipótese apresentada para o caso Mankell/Wallander, nos deparamos com o mesmo fenômeno de reforço literário, só que ao contrário. Enquanto as obras policiais de Wallander foram, ao longo dos anos, reforçando o restante das obras não policiais de Mankell e sua persona como autor, o que por sua vez re-reforçava todas as suas obras, no caso de Dinis Machado foi sua obra de “literatura alta” (*O que diz Molero*) que reforçou, em primeiro lugar, a persona do autor e a mesma dita obra acabou impactando sobre os seus três romances policiais.

O fenômeno que analisamos no caso de Mankell, já tão estendido e tão documentado, o que por si só nos permitiu vê-lo com bastante clareza, é visto no caso de Dinis Machado de maneira inicial e em um grau menor. Inicial porque pode ser justamente que tenhamos parado para analisar o fenômeno em fase incipiente. Antevemos, como tentamos demonstrar aqui, o fenômeno correspondente à nossa hipótese em ação, vislumbramos algumas primeiras ações de reforço no campo literário, mas somente o tempo nos dirá como será o decorrer do processo de recepção desse autor e de suas obras policiais.

#### 4. CONCLUSÃO



Por mérito ou demérito nosso, ao longo da pesquisa e da posterior redação desta dissertação, chegamos, a respeito do nosso objeto de estudo e também da metodologia utilizada, a umas tantas conclusões, que gostaríamos de compartilhar aqui neste final. Elas falam, precisamos reconhecer, mais sobre as nossas falhas e equívocos que sobre os nossos acertos. Já fizemos *mea culpa* na metade dessa dissertação e agora a completaremos com os nossos últimos sins e nãoos.

Em primeiro lugar, e já vínhamos nos dando conta desse problema durante a nossa pesquisa, deveríamos tratar da Teoria da Recepção, que foi por onde começamos o nosso estudo lá nas primeiras páginas deste trabalho. Jauss, em *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), procurou esboçar uma maneira de reler a história da literatura. Essa tentativa, bem-sucedida em termos, propiciou o surgimento de ferramentas metodológicas de grande importância para os estudos literários. Trouxe e consolidou com força a noção de recepção, que por sua vez contribuiu para um desbordamento do campo literário e uma percepção, muito acurada, das inter-relações existentes entre os distintos campos. Dito de outra maneira, sua contribuição foi no sentido de consolidar a então em evolução (desde os românticos até os pós-modernos) noção da obra de arte como não totalmente autônoma em seu meio. Quanto a isso, devemos muito a Jauss.

Nós já levantamos aqui neste mesmo trabalho uma série de problemas metodológicos da Teoria da Recepção que foram apontados por outros teóricos (o problema do leitor, da heterogeneidade do leitorado, da heterogeneidade dos tempos históricos, etc.), de maneira que não queremos nos repetir. O que gostaríamos de trazer aqui, no que diz respeito à Teoria da Recepção, é o seu aspecto limitador e reprodutor.

Como dissemos acima, de fato a Teoria da Recepção aportou uma nova perspectiva para entender uma obra de arte literária e da qual dificilmente conseguimos nos desvencilhar hoje em dia. No entanto, e aqui jaz o nosso ponto, nem tudo são rosas, e essa nova perspectiva é limitada e enviesada. Essa limitação se daria da seguinte forma: ao analisarmos uma obra de arte e sua recepção, operamos forçosamente um reposicionamento da mesma obra no seu campo literário. Esse reposicionamento se dá somente em um sentido positivo e agregador e nunca em um sentido negativo ou destrutor. Ora, um estudo da

recepção de uma obra tal só pode engendrar o fortalecimento ou o ressurgimento da obra no campo. Ao estudarmos a recepção de uma obra que já está inserida no campo de alguma maneira, operamos tão só um reforço dessa mesma obra e do autor, de modo que automaticamente algum reposicionamento no campo terá lugar. Se estudamos, por outro lado, uma obra esquecida, assim como fez Bakhtin com *Gargântua e Pantagruel*, operamos o renascimento da obra e seu reposicionamento no campo. Ou seja, os resultados que podem ser colhidos de um estudo de recepção são sempre positivos (porque chama a atenção novamente para a obra em questão) e agregadores, porque acumulam-se com os outros estudos já feitos e emparelham a obra de alguma maneira ao lado das outras existentes no campo.

O outro ponto crítico que deveríamos ressaltar da Teoria da Recepção é que ela, ao tentar reescrever a história da literatura e por conseguinte modificar o cânone literário imposto, acaba por fortalecê-los e reforçá-los. A tentativa de releitura exercida pela Teoria da Recepção age de modo a aproximar aquela obra que estava à margem do centro do campo (cânone) ou, em outras palavras, aumentar as fronteiras limítrofes do cânone para, em suas áreas marginais, abarcar mais essa obra ou mais esse aspecto da obra em questão. O que queremos aqui dizer não é que os estudos de recepção não devem ser feitos (muito pelo contrário, eles devem continuar a ser feitos), e sim que não devemos esperar que uma reescrita da história da literatura tal como vislumbrou Jauss irá resetar a história e o cânone. A história da literatura e o cânone podem sofrer modificações, mas não se alterar por completo. O processo de releitura através do viés da recepção é, não nos enganemos, uma retroalimentação da própria história já escrita e do cânone já imposto.

Um segundo sim e não que gostaríamos de abordar em termos mais gerais nesta conclusão é o fenômeno de permeabilidade que pressentimos estar acontecendo no gênero literário policial atual. Os romances policiais, ainda que sempre respondendo aos ditames do próprio gênero, e por extensão do cânone, acabam usufruindo de certa autonomia dentro dos limites do próprio cânone, autonomia que faz com que o campo de ação dos policiais, quando analisados a partir da recepção, se infle e se estenda para campos extraliterários, como o da televisão e do cinema. Com os dois casos que estudamos anteriormente, vimos como fatores recepcionais não literários e externos acabaram influenciando as próprias obras. O que antevemos, pois, é como um gênero que é por essência literário acabou extrapolando os

limites da literariedade (mantendo-se, porém, dentro dos limites do ficcional) e entrou em contato com outros campos artísticos, que por sua vez têm impactado a literatura. Desconfiamos que esse fenômeno esteja se dando no âmbito da pós-modernidade (cf. JAMESON, 2002) e que seja um advento de um campo literário cada vez mais marcado pelas lógicas do mercado capitalista tardio.

Uma das discussões mais presentes ao longo da esteira histórica dos estudos literários é a antinomia entre a autonomia da obra de arte e sua representação da realidade, isto é, quanto de real e ficcional há na ficção. O que parecemos estar vendo agora é justamente o oposto: não como a ficção copia ou emula a realidade, mas como a realidade pode copiar ou emular a ficção. Verificaríamos isso pelas adaptações televisivas e cinematográficas (registro mais “próximo” ao real do que o da leitura imaginativa) das obras mais *best-sellers* inseridas no *mainstream*, pelas suas concretizações e encarnações no mundo real (visita aos “verdadeiros” cenários das obras, à rua onde vive Wallander ou onde morou Sherlock Holmes, aos *tours* que se pode fazer em torno da presença de Harry Potter em Londres, à cidade *hobbit* de *O Senhor dos Anéis*, etc.). É claro que aqui estamos falando de uma suposição nossa sem quase nenhum fundamento teórico mapeado, mas que cada vez mais nos parece plausível enquanto hipótese de leitura.

Um terceiro sim e não de que queremos tratar aqui vai no sentido dos resultados obtidos com a nossa pesquisa. A parte teórica se desenvolveu majoritariamente com a apresentação e problematização da Teoria da Recepção, da qual já tecemos nossas considerações finais, e com o nosso esboço de hipótese. A segunda parte, mais prática no sentido de procurar encontrar textualmente elementos que corroborassem nossa hipótese, se fez *post facto*, ou seja, a partir do nosso objeto de estudo. O caso de estudo de Dinis Machado, que serviu como nosso caso-controle, não desmentiu nossa hipótese, mas tampouco, a nosso ver, confirmou-a com veemência. Para uma atestação mais contundente seria preciso incorrer na análise de um maior número de casos-controle, o que não pudemos fazer por motivos óbvios de tempo e pertinência. No entanto, o caso-controle ajudou-nos a perceber que podemos estar indo no caminho correto quando pensamos que existem reforços simbólicos dentro do campo literário que influenciem na recepção. Havendo-os, estaríamos dando um passo a mais para a consolidação da recepção como fenômeno intrínseco ao literário. Também

auxiliou-nos a compreender que nossa proposta metodológica é escassa no caso de pretendermos esboçar alguma asseveração a respeito de um gênero literário por inteiro.

Por fim, a respeito do gênero policial em si mesmo, ficou-nos claro que o policial insere-se, como qualquer outro gênero literário, sob a batuta do cânone literário como um todo, muito embora possua à sua maneira certa autonomia extraliterária. Dizemos extraliterária porque, em termos de intraliterariedade, o gênero policial, assim como atestamos ao longo do nosso trabalho, necessita não só respeitar os preceitos inerentes ao gênero (que incluem ao mesmo tempo a manutenção do gênero através de sua transformação desde dentro) como também, em muitos casos, as pautas internas do autor. É extraliterariamente, porém, que o gênero policial alcança a dita “autonomia” (que nós chamamos também de “permeabilidade”), ao ver-se facilmente expandido para campos artísticos que não os literários. Essa característica do gênero potencializa a recepção das obras, já que entende o leitor como um consumidor de ficção e não somente um consumidor de livros, importante distinção que deve ser feita no nosso contexto sociocultural atual.

Dessa forma, portanto, concluímos nosso trabalho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### FONTES PRIMÁRIAS

MACHADO, D. *Mão direita do diabo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987a.

\_\_\_\_\_. *Requiem para D. Quixote*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987b.

\_\_\_\_\_. *Mulher e arma com guitarra espanhola*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987c.

MANSELL, H. *Bergsprängaren*. Göteborg: Författarförlaget, 1973.

\_\_\_\_\_. *Sandmålararen*. Estocolmo: Författarförlaget, 1974.

\_\_\_\_\_. *Vettvillingen*. Estocolmo: Författarförlaget, 1977.

\_\_\_\_\_. *Fångvårdskolonin som försvann*. Estocolmo: Ordfront, 1979.

\_\_\_\_\_. *Dödsbrickan*. Estocolmo: Ordfront, 1980.

\_\_\_\_\_. *En seglares död*. Estocolmo: Ordfront, 1981.

\_\_\_\_\_. *Daisy Sisters*. Estocolmo: Ordfront, 1982.

\_\_\_\_\_. *Sagan om Isidor*. Estocolmo: Ordfront, 1984.

\_\_\_\_\_. *Leopardens öga*. Estocolmo: Ordfront, 1990.

\_\_\_\_\_. *Hunden som sprang mot en stjärna*. Estocolmo: Ordfront, 1990.

\_\_\_\_\_. *Danslärarens återkomst*. Estocolmo: Ordfront, 1990.

\_\_\_\_\_. *Asesinos sin rostro*. Trad. Dea Marie Mansten e Amanda Monjonell Mansten. Barcelona: Tusquets, 2001, e-book.

\_\_\_\_\_. *Los perros de Riga*. Trad. Dea Marie Mansten e Amanda Monjonell Mansten. Barcelona: Tusquets, 2002, e-book.

\_\_\_\_\_. *La leona blanca*. Trad. Carmen Montes Cano. Barcelona: Tusquets, 2003a, e-book.

\_\_\_\_\_. *El hombre sonriente*. Barcelona: Tusquets, 2003b, e-book.

\_\_\_\_\_. *La falsa pista*. Trad. Dea Marie Mansten e Amanda Monjonell Mansten. Barcelona: Tusquets, 2003c, e-book.

\_\_\_\_\_. *Pisando los talones*. Trad. Carmen Montes Cano. Barcelona: Tusquets, 2004a, e-book.

\_\_\_\_\_. *Cortafuegos*. Trad. Carmen Montes Cano. Barcelona: Tusquets, 2004b, e-book.

\_\_\_\_\_. *La quinta mujer*. Trad. Marina Torres. Barcelona: Tusquets, 2005a, e-book.

\_\_\_\_\_. *La pirámide*. Trad. Carmen Montes Cano. Barcelona: Tusquets, 2005b, e-book.

\_\_\_\_\_. *Kennedys hjärna*. Estocolmo: Leopard, 2005c.

\_\_\_\_\_. *Antes de que hiele*. Trad. Carmen Montes Cano. Barcelona: Tusquets, 2007, e-book.

\_\_\_\_\_. *Kinesen*. Estocolmo: Leopard, 2008.

\_\_\_\_\_. *The troubled Man*. Trad. Laurie Thompson. Londres: Random House, 2011, e-book.

\_\_\_\_\_. *An event in autumn*. Trad. Laurie Thompson. Nova York: Vintage House, 2013, e-book.

## FONTES SECUNDÁRIAS

ADAMS, Charles Warren. *The Notting Hill Mystery*. Londres, Saunders, Otley and Co., 1865. Disponível on-line na British Library: <[http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc\\_000000043C26#ark:/81055/vdc\\_00000043C25.0x000009](http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_000000043C26#ark:/81055/vdc_00000043C25.0x000009)>. Acesso em: 11 jul. 2016.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Cultrix, 1965.

ALMQVIST, Carl Jonas Love. *Drottningens juvelsmycke*. Estocolmo: Bonnier, 2013. Formato e-book.

ASIMOV, Isaac. *Caça aos robôs*. São Paulo: Hermus, 1974.

\_\_\_\_\_. *Os robôs*. São Paulo, Hermus, 1974.

\_\_\_\_\_. *Os robôs e o império*. São Paulo: Record, 1991.

\_\_\_\_\_. *Os robôs do amanhecer*. São Paulo: Record, 1996.

BALZAC, Honoré de. *O tio Goriot*. São Paulo: M. Claret, 2007.

BLICHER, ST. ST. *Præsten i Vejlbj: en criminalhistorie*. Copenhagen: s/e., 1932.

BRADDON, M. E. *The trail of the serpent: a novel*. Londres: Simpkin Marshall, 1890. Disponível on-line na HathiTrust Digital Library: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t9x064z1m>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

BROCH, H. *A morte de Virgílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CHANDLER, R. *O sono eterno*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Brasiliense: 1985.

\_\_\_\_\_. *A simples arte de matar*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. São Paulo, 2009.

CHRISTIE, A. *O assassinato de Roger Ackroyd*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

\_\_\_\_\_. *Assassinato no Expresso Oriente*. Trad. Archibaldo Figueira. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.

COLLINS, Wilkie. *The moonstone*. Project Gutenberg Online Catalog.

\_\_\_\_\_. *The woman in white*. New York: Oxford University Press 1996.

DOYLE, Adrian Conan. *The exploits of Sherlock Holmes*. Londres: J. Murray, 1954.

- DOYLE, Arthur Conan. *Um estudo em escarlate*. Trad. Ligia Cademartori. São Paulo: FTD, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O cão dos Baskervilles*. São Paulo: Melhoramentos, 2000.
- DUSE, S. A. *Stillettkäppen*. Estocolmo: s/e, 1913.
- \_\_\_\_\_. *Doktor Smirnos dagbok*. Estocolmo: s/e, 1917.
- EKMÁN, Kerstin. *De tre små mästarna*. Estocolmo: Bonnier, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Dödslockan: detektivroman*. Estocolmo: Bonnier, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Kvinnorna och staden*. Estocolmo: Bonnier, 1994, 2 vols.
- FITINGHOFF, Laura. *Barnen ifrån Frostmoffället*. Estocolmo: Svenska Barnboksintitutet, 2001.
- FLEMING, I. *Cassino Royale*. Trad. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1965.
- FRY, Stephen. The adventure of the laughing Jarvey. In: \_\_\_\_\_. *Paperweight*. Londres: Heinemann, 1992.
- GABORIAU, E. *Le 13e hussards*. Paris: Dentu, 1861.
- GRIPE, M. *A filha do papai Pelerine*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Hugo och Josefín*. Estocolmo: Bonnier Carlsen, 1996.
- GULIK, Robert Hans van. *Celebrated cases of Judge Dee – Dee goong an: an authentic eighteenth-century Chinese detective novel*. New York: Dover Publications, 1976.
- HAMMETT, D. *The glass key*. New York: Grosset & Dunlap, 1931.
- \_\_\_\_\_. *O falcão maltês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HELLSING, L. *Krakel spektakel gör det själv*. Sundbyberg: Nisses böcker, 2007.
- HØEG, P. *Frøken Smillas fornemmelse for sne*. Copenhagen: Rosinante, 1992.
- HOLMBERG, Ake. *Ture Sventon, privatdetektiv*. Enskede: TPB, 1962.
- HOMERO, *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- JANSSON, Tove. *Os moomins e o dilúvio*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.
- JANSSON, Tove. *Småtrollen och den stora översvämningen*. Estocolmo: Bonniers juniorförlaget, 1991.
- KAPUSCINSKI, R. *Minhas viagens com Heródoto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- KING, Stephen. The doctor's case. In: GREENBERG, M. H.; WAUGH, C.-L. R. (Org.). *The new adventures of Sherlock Holmes*. New York: Carroll & Graf, 1987.
- KNUTSSON, Gösta. *Pelle Svanslös på äventyr*. Estocolmo, Bonnier Carlsen, 1996.
- LAGERLÖF, Selma. *A viagem maravilhosa de Nils Holgerssons*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- LEBLANC, M. *Arsène Lupin contra Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

- LEBLANC, Maurice. *L'arrestation d'Arsène Lupin: suivi de Arsène Lupin en prison; et De l'évasion d'Arsène Lupin*. Paris: Librairie générale française, 1995.
- LINDGREN, A. *Rasmus på luften*. Estocolmo: Rabén & Sjögren, 1979.
- LINDHOLM, Fredrik. *Stockholmsdetektiven: detektivroman utgiven med kommentarer och bildgalleri*. Eskilstuna: Lokalhistoriska sällskapet i norra Södermanland, 2007.
- LINDSAY, J. *Querido e devotado Dexter*. São Paulo: Planeta, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A mão esquerda de Deus*. Trad. Beatriz Horta. São Paulo: Bertrand Editora, 2010.
- POE, E. A. *Os assassinatos da Rua Morgue e outras histórias*. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Saraiva, 2006.
- PROUST, M. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954.
- RABELAIS, F. *Gargantua et Pantagruel*. Paris: Poche, 1970.
- SANDWALL-BERGSTRÖM, M. *Kulla-Gulla*. Estocolmo: Bonnier Carlsen, 2000.
- SIMENON, G. *Pedigree*. Paris: Presse de la Cité, 1948,
- SJÖWALL, M; WAHLÖÖ, P. *Massacre em Estocolmo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Roseanna*. Trad. Maurette Brandt. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- SOARES, Jô. *O xangô de Baker Street*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SYMONS, J. *The 31st of February*. Londres: Transworld, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Den 31 februari*. Trad. Gösta Dahl. Högabäcks: Bra böcker, 1970.

## REFERÊNCIAS TEÓRICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Imprensa Casa Nacional da Moeda, 2003.
- ARON, R. *Introduction à la philosophie de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1986.
- ASSOULINE, P. *Georges Simenon: uma biografia*. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e o Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAYARD, P. *Qui a tué Roger Ackroyd?* Paris: Ed. Minuit, 1998.
- BENTHIEN, R. F. *Interdisciplinaridades: latinistas, helenistas e sociólogos em revista (França (1898-1920))*. São Paulo: USP, 2011, 353 p. Tese de doutorado em História Social - Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, 2011.



- BOILEAU-NARCEJAC. *Le roman policier*. Paris: Quadrige/PUF, 1975.
- BONNIOT, Roger. *Emile Gaboriau ou la naissance du roman policier*. Paris: J. Vrin, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris: Éditions Minuit, 1970.
- \_\_\_\_\_. *La distinction: critique social du jugement*. Paris: Éditions Minuit, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Le sens pratique*. Paris: Éditions Minuit, 1980.
- \_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- \_\_\_\_\_. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996b.
- BOUVERESSE, J. Bourdieu: *savant et politique*. Cités 1/2004, n. 17, p. 133-145. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-cites-2004-1-page-133.htm>>. Acesso em: 29 jun. 2016.
- BRUNET, Manon. *Pour une esthétique de la production de la réception*. Révue Érudite: études françaises, vol. 19, n° 3, p. 65-82. Montreal, 1983.
- BRUNETIÈRE, F. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris: Hachette, 1914.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.
- COMPAGNON, A. *O demônio da literatura: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DELGADO, M. A. *A consciência histórica na análise de romances históricos*. Artigo ainda sem publicação, 2015a.
- \_\_\_\_\_. *Historiografias literárias, isso ainda vale alguma coisa hoje em dia? – Ensaio teórico sobre o historiografar da literatura*. Revista Versalete, v. 3, n. 5, 2015b, p. 262-276.
- DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências sociais*. Trad. Marco Casanova. São Paulo: UNESP, 2010.
- DUPONT, F. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Flammarion: 2007.
- FERRATER MORA, J. *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. 4 vols.
- FOULQUIÉ, P. *Diccionario del lenguaje filosófico*. Trad. César Armando Gómez. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1967.
- GADAMER, H. G. *Verdade e Método*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O problema da consciência histórica*. Trad. Paulo César Duque Estrada. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- GOLDMAN, L. *Le dieu caché*, p. 187. Apud: FOULQUIÉ, 1967, p. 262.
- GOMES, Adelino. Dinis Machado: 60 anos à procura da palavra que esclarece e de que só encontramos sucedâneos. *Público*, Lisboa, 21 mar. 2007, caderno P2, p. 4-7.

GRIMAUD, P. *Henning Mankell et Kurt Wallander*. Paris: Universidade Sorbonne Paris IV, 2003. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Etudes Germaniques, Langues Nordiques da Universidade Sorbonne Paris IV.

GUDEMUNDSSON, Halldór. *Spreading crime around the world: the success of Nordic Crime Stories*. Discurso de Conferência proferido na Nordic House, no dia 29 de maio de 2009. Disponível em: <<http://krimi.blogspot.com.es/2009/06/spreading-crime-around-world-success-of.html>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

HAMMARQVIST, Anders; WOPENKA, Johan. *Morden i Norden: nordiska kriminalberättelser före Edgar Allan Poe*. Göteborg: Bokklubben Norden, 1990.

HEGEL, G. W. F. *Ciência de la lógica*. Trad. Augusta e Rodolfo Mondolfo. Buenos Aires: Hachette, 1956.

HERÓDOTO. *Histórias*. Trad. J. Brito Broca. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.

JAUSS, Hans Robert. Le texte poétique et le changement d'horizon de la lecture. In: Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. *Problèmes actuels de la lecture*. Paris: Clancier-Guénaud "Bibliothèque des signes", 1982.

\_\_\_\_\_. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1990.

\_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KINKLEY, Jeffrey C. *Chinese justice, the fiction: law and literature in modern China*. Stanford (CA): Stanford University Press, 2000.

KLINGBERG, Göte. *Den tidigare barnboken i Sverige*. Estocolmo: NoK, 1998.

KRACAUER, S. *History: the last things before the last*. Princeton: Oxford University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *Le roman policier*. Paris: Payot, 2001.

LESKY, A. *História da literatura grega*. Trad. José M. Díaz Regañón e Beatriz Romero. Madrid: Gredos, 1976.

LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d)a literatura. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LITS, M. *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège: Éditions du CÉFAL, 1999.

MANDEL, E. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

- MANSELL, H. Prólogo a Roseanna – série Martin Beck 1. In: MANSELL, H. et al. *Todos hablan de Maj Sjöwall Per Wahlöö*. Barcelona: RBA, s/d.
- MARKLUND, Liza. Prólogo a El asesino de policías. In: MANSELL, H. et al. *Todos hablan de Maj Sjöwall Per Wahlöö*. Barcelona: RBA, s/d.
- MCDERMID, Val. Prólogo a El hombre que se esfumó – série Martin Beck 2. In: MANSELL, H. et al. *Todos hablan de Maj Sjöwall Per Wahlöö*. Barcelona: RBA, s/d.
- MENKE, C. *The sovereignty of art: aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. Londres: MIT Press, 1988.
- PINAULT, D. *Story-telling techniques in the “Arabian nights”*. Leiden: E. J. Brill, 1992.
- REINHARDT, Karl. *Vermächtnis der Antike*. Göttingen: 1960, p. 133. Apud: BALASCH, Manuel. Notícia sobre Heródoto. In: HERÓDOTO. *Historia*. Madrid: Cátedra Letras universales, 1999, p. 35.
- RENNISON, N. *Sherlock Holmes: the unauthorized biography*. Londres: Atlantic, 2006.
- SALINAS, P. *Literatura española: siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCHWARTZ, V. R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, L; SCHWARTZ, V. R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- SERRATO, J. P. U. *Desarrollo del género policiaco en México y Colombia*. Dissertação defendida em 2012. Universidad de Guanajuato, México.
- SJÖWALL, M. *Roseanna: introduktion till ljudbok*. Estocolmo: Piratförlaget, 1994.
- STEINER, G. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.
- SVENSSON, Per. *Hellre en vals*. Disponível em: <[www.expressen.se/kultur/hellre-en-vals/](http://www.expressen.se/kultur/hellre-en-vals/)>. Acesso em: 20 jul. 2016.
- TODOROV, T. *Tipologia do romance policial*. In: \_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- VIDOCQ, F. *Les mémoires de Vidocq*. Paris: Presses de la Renaissance, 1969.
- WELLEK, R. *Der Begriff der Evolution in der Literaturgeschichte*. In: Grundbegriffe der Literaturkritik, Stuttgart/ Berlim/Colônia/Mainz, 1965. In: JAUSS, 1995.
- WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1992.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
- ZWEIG, S. *Balzac*. Rio de Janeiro: Delta, 1960.

- i Tradução nossa. O texto utilizado foi a tradução para o espanhol de Augusta e Rodolfo Mondolfo (HEGEL, 1956). O espanhol, que por sua vez é tradução do alemão, seria: “[...] llamamos dialéctica al movimiento racional superior a cuyo favor esos términos en apariencia separados (el ser y la nada) pasan de unos a otros espontáneamente, y por la propia virtud de lo que son, resultando así eliminada la hipótesis de su separación.”
- ii Tradução nossa do texto utilizado, que por sua vez é uma tradução de César Armando Gómez do texto hegeliano. O texto consultado por nós, em espanhol, seria: “[...] proceso por el que el pensamiento (que se confunde con el ser) se desarrolla según un ritmo ternario: tesis o afirmación; antítesis o negación; síntesis o negación de la negación, por lo que se conserva lo que de verdadero contienen las dos proposiciones antitéticas. [...] En tanto que la lógica se funda en la incompatibilidad de los contrarios, el movimiento de la dialéctica hegeliana tiene por motor esa misma oposición, que tiende a reducirse.”
- iii Tradução nossa do texto utilizado em espanhol, que vem a ser: “Para todo pensamiento dialéctico hay un pecado capital que debe evitar a toda costa: es la toma de posición unilateral, el sí o el no. [...] La única manera de acercarse a la realidad humana – y Pascal lo había descubierto dos siglos antes de Engels –, es decir sí y no, reunir los dos extremos contrarios.”
- iv Tradução nossa do texto utilizado. O texto original, em espanhol, seria: “Porque ni siquiera los adversarios de la tradición, si son grandes artistas, se escapan de ella (...) Así, artistas singulares, maestros de la rebeldía, tercetos solitarios que la negaban, iban, sin saberlo – aunque acaso anhelándolo en lo más hondo –, trabajando para ella”.
- v Tradução nossa. O original, em francês, é este: “De l’Existence des genres : C’est-à-dire, les genres ne sont-ils peut-être que des mots, des catégories arbitraires, imaginées par la critique pour son propre soulagement, afin de se retrouver et de se reconnaître elle-même dans la foule des oeuvres dont autrement l’infinie diversité l’accablerait de son poids; ou, au contraire, les genres existent-ils vraiment dans la nature et dans l’histoire ? Sont-ils conditionnés par elles ? Vivent-ils enfin d’une vie qui leur soit propre; et indépendante non seulement des besoins de la critique, mais du caprice même des écrivains ou des artistes ?”
- vi Tradução nossa de: “... chaque texte de théâtre est rédigé uniquement pour cet événement de l’année, c’est-à-dire en vue d’une seule représentation et un seul concours”.
- vii Tradução nossa da obra espanhola que utilizamos para esta dissertação. O texto em espanhol seria: “Desde Heródoto hay historia. Pues historia no significa recuerdo, no significa saber algo acerca de los antepasados, no significa leyenda, no significa monumento; historia significa ser consciente de un presente condicionado por una nación, significa averiguar un pasado de estructura idéntica al presente, recuperarlo y clasificarlo. Pertenece a la historia la polaridad entre la nación propia y la extranjera, entre el presente y el pasado, el enlace del principio con el final...”
- viii Tradução nossa do original em inglês: “Modern historiography conceives of history as an immanent continuous process in linear or chronological time which on its part is thought of as a flow in an irreversible direction, a homogeneous medium indiscriminately comprising all events imaginable”.
- ix Tradução nossa. Texto em espanhol com o qual trabalhamos: “Doctrina según la cual la verdad es histórica, es decir, evoluciona con la historia, sin que se pueda concebir una verdad absoluta hasta la que tienda la evolución histórica”.
- x Tradução nossa de: “El historicismo se define esencialmente por la sustitución del mito del progreso por el mito del devenir”.
- xi Tradução nossa do texto em inglês citado por Jauss: “The shaped times of the diverse areas overshadow the uniform flow of time. Any historical period must therefore be imagined as a mixture of events which emerge at different moments of their own time”.
- xii No texto de Brunet, lê-se o seguinte trecho assim: “[...] je pars non pas de la fiction d’un «lecteur naïf», mais de celle d’un lecteur contemporain, de culture moyenne, familiarisé avec la poésie, sans pour autant avoir ni une formation d’historien de la littérature ni de linguiste, assez intelligent par contre pour s’étonner parfois de ce qu’il lit, et pour faire passer cet étonnement dans un questionnement.”
- xiii No original: “structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes”. A tradução é nossa.
- xiv Em sueco, o texto original seria: “Politiskt och religiöst obunden [...] för en bred samhällsdebatt, demokrati och människors lika värde”. Disponível em: <<http://ordfront.se/foreningenordfront/stadgar/>>. Acesso em: 10 dez. 2016.
- xv “Socialistisk tryckeri och förlag”, em sueco.
- xvi No original: “Albanien: en faktarik bok om det albanska folkets kamp för befrielse och det revolutionära uppbyggandet av Albanien”.
- xvii No original sueco: “Motmässan: ett gyckelspel i text och bild om kapitalisterna och deras gårdvarar socialdemokraterna”.
- xviii No original, em sueco: “Upproret har börjat: en samling socialistiska sånger man kan sjunga tillsammans”.
- xix Em sueco, no original: “Kapitalism & Knark: för att behålla makten utvidgar kapitalisterna statens våldsmetoder – nedknarkningen är en del av detta våld.”
- xx Em sueco, no original: “Kuba för nybörjare: här skildras i teckningar Kubas historia från spanjorernas blodiga erövring till revolutionen -59 och arbetet med att bygga ett socialistiskt Kuba”.
- xxi No original sueco: “Vägen till gerillan: en serie om befrielsekampen i Angola”.

- xxiiO texto original, em francês, é: *“Jauss lui aussi échoue en quelque sorte dans sa propre tentative de reconstruction de l'objet littéraire comme totalité concrète, donc dans l'élaboration même des bases méthodologiques nécessaires à une histoire littéraire totale (hétéronome)”*.
- xxiiiTradução nossa de: *“... L'esthétique de la réception n'est qu'«une réflexion méthodologique partielle, susceptible d'être associée à d'autres»”*.
- xxivTradução nossa de: *“«deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens — l'effet produit par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et la réception, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre» et de «comprendre la relation entre texte et lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons».”*
- xxvTradução nossa de: *“Jauss a choisi les lectures les plus susceptibles de faire le point à un moment donné sur la réception de l'œuvre : des auteurs, des critiques et des littéraires. Somme toute, Jauss a choisi des «architectes» (superreaders) ou, si l'on préfère la terminologie de Bourdieu, des agents de production, de diffusion et de légitimation des biens symboliques.”*
- xxviTradução nossa de: *“[...] Jauss a mal saisi cette réception en ne tenant pas compte du fait qu'elle est incompréhensible en dehors des conditions de sa production. Ainsi, si cette réception elle-même est tenue comme un des éléments constitutifs de la concrétisation du sens de l'œuvre, mal la saisir c'est en quelque sorte mal saisir le sens de l'œuvre elle-même et risquer de se trouver souvent face à des incompréhensions du genre”*.
- xxviiTradução nossa de: *“[...] ne tentera pas de saisir le rôle joué par l'habitus des lecteurs potentiels dans leur décodage de poèmes lyriques qui véhiculent un univers particulier. Il cherchera simplement à décrire d'une part, le modèle d'interaction sociale proposé par l'œuvre et d'autre part, celui qui est vécu dans la «réalité» (entendons, celui qui est proposé par les institutions sociales en place)”*.
- xxviiiTradução nossa de: *“[...] je pars non pas de la fiction d'un «lecteur naïf, mais de celle d'un lecteur contemporain, de culture moyenne, familiarisée avec la poésie, sans pour autant avoir ni une formation d'historien de la littérature ni de linguiste, assez intelligent par contre pour s'étonner parfois de ce qu'il lit, et pour faire passer cet étonnement dans un questionnement”*.
- xxixTradução nossa de: *“[...] ces groupes à l'intérieur desquels se réalisent à la fois la réception passive et la réception active. Ces groupes littéraires pourraient être considérés comme le lieu privilégié où s'opère la fusion des horizons d'attente littéraire et social. C'est à l'intérieur même de ces groupes en effet que s'actualisent les pratiques littéraires passives (définition et diffusion de concrétisations de sens particulières) et actives (production et diffusion d'œuvres littéraires particulières), comme le montrent en partie des études comme celles de Jacques Dubois, Pierre Bourdieu, Christophe Charle et de Rémy Ponton [...]”*.
- xxxTradução nossa. No original, em francês, lê-se: *“L'un des grands auteurs des années 40 est Vic Sunesson alias Sune Lundqvist. Les histoires de Sunesson se déroulent à Stockholm tout comme chez Trenter où les habitants sont humbles et très travailleurs. Sunesson fait voyager le lecteur dans différents cercles sociaux et géographiques de la banlieue de Stockholm. Mais Sunesson a aussi marqué l'histoire du roman noir suédois en ce sens que les enquêtes sont dirigées par des professionnels (tels Kjell Myrman et O. P. Nilson) et non par des amateurs. Le roman policier suédois commence donc avec Sunesson.”*
- xxxiTradução nossa. No original (SJÖWALL, 1994), se leria/escutaria: *“Böckerna är skrivna i en realistisk tradition, som utgår ifrån polisernas arbete, med ett starkt samhällskritiskt perspektiv och de innehåller flera referenser till dokumentära händelser som skedde under de år då romansviten skrevs. Detta var en reaktion ifrån författarna på att det tidigare nästan bara skrivits deckare i en anglosaxisk borgerlig berättartradition i Sverige.”*
- xxxiiTradução nossa de: *“Desde que yo misma me puse a escribir historias policíacas y los periodistas comenzaron a hacerme entrevistas, a menudo me han preguntado acerca del peculiar desarrollo de la novela negra en Escandinavia. A mi modo de ver, la novela policíaca moderna fue creada por Maj y por Per con la serie de Martin Beck, Gunvald, Kollberg y todos los demás. La pareja Sjöwall-Wahlöö estableció un nuevo estándar para la narrativa político-criminal, conjugando una alta calidad literaria con hábiles intrigas dramáticas, así como añadiendo un compromiso social que proporcionó un especial ardor a sus páginas. La explicación de su gran éxito creo que radica en la combinación de estos tres factores, y el tercero es quizás el más importante.”*
- xxxiiiTradução nossa de: *“La pareja Sjöwall-Wahlöö estableció un nuevo estándar para la narrativa político-criminal, conjugando una alta calidad literaria con hábiles intrigas dramáticas, así como añadiendo un compromiso social que proporcionó un especial ardor a sus páginas.”*
- xxxivTradução nossa de: *A mediados de la década de 1960, cuando Sjöwall y Wahlöö comenzaron a escribir, eran ya numerosos los ejemplos de novela de procedimiento policial. Si retrocedemos hasta la época dorada de la década de 1930, encontramos, entre los pioneros, al inspector Alleyn de Ngaio Marsh y al inspector French, de Freeman Wills Crofts. Tras ellos vinieron, en rápida sucesión, personajes como el Gideon de J. J. Marric y, al otro lado del Atlántico, Ed McBain. [...] El procedimiento policial era siempre patrimonio de un héroe particular. No había espacio para compartir el candelero. Los libros de Sjöwall y Wahlöö son diferentes. Aunque generalmente conocidos como las novelas de Martin Beck, en realidad no tratan de un individuo. Son piezas corales.”*
- xxxvTradução nossa de: *“No sabría decir cuántas veces me han preguntado qué han significado para mí los libros de Sjöwall y Wahlöö. Creo que cualquiera que haya escrito sobre criminales como reflejo de una realidad social ha sido inspirado, de una manera u otra, por ellos. Rompieron con las tendencias preexistentes en la novela policíaca. Stieg Trenter dominó el mercado en Suecia en los años cincuenta, junto a Maria Lang y H. K. Rönnblom. Todos ellos cultivaron historia de detectives en las que la resolución del misterio era el asunto principal. En los libros de Trenter, las calles, los restaurantes y bares y la comida se describen con gran detalle, pero el escenario queda solo*

en eso, en un escenario, nunca se establece un vínculo directo ni real entre el crimen y el lugar donde sucede. La tradición británica en cuanto a novelas de detectives constituyó la fórmula dominante hasta la publicación de *Roseanna*. Tuvo particular importancia el hecho de que Sjöwall y Wahlöö se apartaran de las descripciones absolutamente estereotipadas de los personajes, tan extendidas. Ellos mostraron tipos que evolucionaban ante los ojos del lector.”

xxxvi Tradução nossa de: “At first, there followed [na Hanser] a wave of translations of Nordic fiction in the world; the interest had shifted from South American fiction, which had played a dominating role for 15 years”.

xxxvii Tradução nossa de: “In retrospect, the timing of my journey [para a Inglaterra com o intuito de inspecionar o mercado britânico] was a bit funny, as 1993 turned out to be the year in which the attitude of publishers towards Nordic literature would drastically change, in England and the world over. In the autumn, Frøken Smillas fornemmelse for sne (Smilla’s sense of snow) was published in English, by Harvill Press. The following year the book was published in America and became a best seller for translated novels. The rest is history, and Peter Høeg’s novel, the first Nordic crime novel to gain the attention of the world since Sjöwall & Wahlöö, has now been published in 34 languages and has sold over 20 million copies worldwide. 1993 was also the year in which Michael Krüger at Hanser publishing house in Munich published a Norwegian book on philosophy for teenagers. This unlikely book, *Sophie’s World*, by Jostein Gaarder, topped *Der Spiegel*’s list of best sellers and stayed on top for nearly two years. Since then, the book has been published in over 50 languages and has sold in ca. 40 million copies. *Sophie’s World* was the world’s best selling novel in 1995. This was the beginning of a tendency. The eventful year of 1993 facilitated the work of publishers and agents trying to sell literature from the Nordic countries.”

xxxviii Tradução nossa. O original seria: “[...] inriktning på reportage, debatt, historia och populärvetenskap, samt skönlitteratur, företrädesvis från Afrika och Asien.”

xxxix Tradução nossa de: “Où va le roman policier ? Il ne va nulle part. C’est un pommier qui donne différentes variétés de fruits, mais ce sont toujours des pommes. L’erreur, précisément, est de vouloir modifier son essence par des greffes qu’il supporte toujours mal. Il a une structure déterminée qui, à y regarder de plus près, est celle-même de notre esprit, équipé pour raisonner toujours de la même manière, de l’inconnu au connu, par approximations sans cesse corrigées. Le domaine de l’imaginaire, qui est celui du roman, est illimité. Mais le roman policier, parce qu’il propose d’aller de l’imaginaire au rationnel par le moyen de la logique, s’impose à lui-même des limites qu’il ne peut franchir.”

xl Tradução nossa de: “Kurt Wallander, inspector de la brigada criminal de la policía de Ystad, llevaba de baja por enfermedad más de un año, ya que era incapaz de realizar su trabajo. A lo largo de este tiempo, una creciente sensación de impotencia se había adueñado de su vida hasta el extremo de gobernar sus actos. Una y otra vez, cuando llegaba el momento en que ya no soportaba permanecer en Ystad y, además, concurría la circunstancia de que tenía dinero suficiente, se marchaba de viaje, sin destino fijo, en la vana creencia de que, el simple hecho de encontrarse en otro lugar distinto de Escania mejoraría su ánimo y le permitiría recuperar una actitud positiva ante la vida. Así, había comprado el billete de un vuelo charter para las islas del Caribe. Ya en el viaje de ida se había embriagado de forma considerable y no recuperó del todo la sobriedad durante los catorce días que pasó en las Barbados. [...] En aquel estado lastimoso en que se hallaba, intentó espantar a la joven y retenerla al mismo tiempo pero, al cabo, fueron la desesperación y el desprecio por sí mismo los que ganaron el envite, de modo que pasó tres días con sus noches en compañía de la muchacha en un tugurio apestoso, entre unas sábanas sucias que olían a moho y cucarachas que pateaban arrastrando las antenas sobre su rostro sudoroso. Después, sería incapaz de recordar el nombre de la chica, si es que llegó a saberlo. [...] El médico que lo tenía sometido a controles periódicos le prohibió indignado que se entregase a impulsos viajeros de aquella clase, pues era evidente que corría el riesgo de morir de cirrosis. Pese a todo, dos meses más tarde, a primeros de diciembre, marchó nuevamente, con una suma de dinero que le había pedido prestado a su padre para, según adujo como excusa, renovar el mobiliario y sentirse así algo más animado. [...] Dinero en mano, se fue derecho a la agencia de viajes Ystads Resebyrå y reservó un viaje de tres semanas a Tailandia. Se repitió allí el modelo del Caribe, con la única diferencia de que, en esta ocasión, pudo evitarse la catástrofe. En efecto, dio la casualidad de que su compañero de viaje durante el vuelo, un farmacéutico jubilado que además iba a quedarse en el mismo hotel que Wallander una vez en el lugar de destino, sintió simpatía por el inspector e intervino cuando éste empezó a beber ya en el desayuno y a mostrar un comportamiento general muy extraño. Gracias a esta responsable intervención, lo enviaron a casa con una semana de antelación. También en esta ocasión se había abandonado a su baja autoestima, cayendo en los brazos de una serie de prostitutas, cada una más joven que la anterior.”

xli Tradução nossa de: “Pensó en su edad. En efecto, se hallaba en la mitad de su madurez, pues le faltaban pocos años para cumplir los cincuenta. Durante el año anterior, había perdido bastante peso y, de hecho, había empezado a ponerse ropa que no podía usar desde hacía siete u ocho años. Era consciente de que hacía mucho tiempo que no se hallaba en tan buena forma, ahora que había dejado por completo la bebida. También esto constituía una base para creer en el futuro. De no producirse ningún imprevisto, le quedaban al menos otros veinte años de vida. En el fondo, lo que más lo angustiaba era la duda de si sería capaz de volver a su puesto en la policía, o si debía intentar dedicarse a algo totalmente distinto, pues no quería ni plantearse la posibilidad de jubilarse por enfermedad. [...] Consideró las alternativas que se le presentaban si se decidía por abandonar el cuerpo de Policía.”



- xlii Tradução nossa de: *“De repente, sintió crecer el apremio en su interior. No podía demorarlo más. Aquella misma tarde, llamó a su médico y al comisario jefe Björk y les comunicó su decisión de abandonar el “cuerpo de Policía. Hecho esto, permaneció cinco días más en Skagen, sin que se atenuase la sensación de tener alojado en su interior un campo de batalla asolado por el fuego. Pese a todo, se sentía aliviado por haber sido capaz de tomar una decisión. El domingo 31 de octubre regresó a Ystad para firmar el documento que certificaría formalmente el fin de sus días como inspector de policía. [...] Wallander se aproximó al escritorio. –No pienso irme -declaró-. He venido para empezar a trabajar de nuevo. Björk lo miraba perplejo. –No habrá conferencia de prensa -continuó Wallander-. Vuelvo a estar de servicio hoy mismo. Me pondré en contacto con el médico para que me dé el alta. Me encuentro perfectamente y quiero volver al trabajo. –Espero que esto no sea una broma de mal gusto -dijo Björk. – No lo es -aseguró Wallander-. Ha sucedido algo que me ha hecho cambiar de opinión. –Pues ha sido muy repentino. –Así es, para mí también - admitió Wallander.”*
- xliii Tradução nossa de: *“Mi padre es eso que la gente llama desdeñosa un pintor de pacotilla», sentenció para sí. «El caso es que, en ocasiones, yo me siento también como un policía de pacotilla.» La esposa del padre, la antigua asistente social, había ido a visitar a sus padres, por lo que el hombre estaba solo. Wallander contaba con que se sentiría ofendido cuando le contase que no podía quedarse con él más que una hora. Sin embargo, ante su sorpresa, el padre asintió sin hacer ningún comentario. Estuvieron jugando a las cartas un rato. Wallander no se extendió mucho a la hora de explicar los motivos por los que había vuelto a su trabajo. A decir verdad, el padre tampoco había mostrado mayor interés por el tema. Además, aquella tarde, para variar, no iniciaron ninguna discusión. De regreso a Ystad, Wallander se preguntó cuánto tiempo hacía que no ocurría algo similar.”*
- xliv Tradução nossa de: *“–¿Y qué ibas a hacer tú en el Systemet? – quiso saber Wallander. –Pues lo que uno suele hacer allí, comprar coñac -atajó el padre. –¿Pero si a ti no te gusta el coñac! –No, pero a mi mujer sí que le apetece una copita por la noche. –¿Qué dices? ¿Que Gertrud bebe coñac? –¿Y por qué no había de hacerlo? ¡Oye! No te vayas a creer con derecho a controlarla, igual que has intentado dirigir mi vida. Wallander no daba crédito a lo que acababa de oír. –¿Se puede saber cuándo he intentado yo controlarte a ti? – rugió iracundo-. ¡Si hay alguien aquí que haya intentado dirigir al otro, ése eres “tú, que no has dejado de meterte en mis asuntos! –Si me hubieras escuchado, nunca te habrías convertido en policía -concretó el padre más sosegado-. Y, si tenemos en cuenta los sucesos de los últimos años, es evidente que habría sido una ventaja. Wallander intuyó que lo mejor que podía hacer era cambiar de tema de conversación. –Menos mal que no has resultado herido -comentó. –Uno tiene que defender su dignidad -sostuvo el padre-. Su dignidad, y su turno en la cola del Systembolaget. De lo contrario, está uno perdido.”*
- xlvi Tradução nossa de: *“En efecto, soñó que su padre había muerto pero cuando, en su ensoñación, echó a andar dispuesto a ver el cadáver en el ataúd, no se atrevió a acercarse, pues sabía que, en realidad, era su hija Linda la que yacía allí amortajada.”*
- xlvii Tradução nossa de: *“Durante la semana que pasaron en Roma, todos los pensamientos acerca de los sobrecogedores sucesos del verano habían estado como borrados de su conciencia. Ahora volvían. Una semana en Roma no cambiaba nada. Era al mismo mundo al que ahora regresaba. Se quedó sentado a la mesa de la cocina hasta pasadas las siete. La lluvia seguía cayendo ininterrumpidamente. El calor italiano era ya como un recuerdo lejano. El otoño había llegado a Escania.”*
- xlviii Tradução nossa de: *“Wallander suddenly felt terrified. His memory had deserted him again. He didn’t know who the girl running towards him was. He knew he’d seen her before, but what her name was or what she was doing in his house he had no idea. “It was as if everything had fallen silent. As if all colours had faded away, and all he was left with was black and white. The shadow grew more intense. And Kurt Wallander slowly descended into a darkness that some years later transported him into the empty universe known as Alzheimer’s disease. After that there is nothing more. The story of Kurt Wallander is finished, once and for all. The years - ten, perhaps more - he has left to live are his own. His and Linda’s, his and Klara’s; nobody else’s.”*
- xlix Tradução nossa de: *“Su hija Linda tenía diecinueve años. Hasta los quince habían mantenido una buena relación. Cuando tenía problemas se dirigía a él y no a su madre, o cuando quería hacer algo pero no se atrevía. Había visto cómo se había transformado de niña rechoncha en una mujer joven de belleza provocativa. Hasta cumplir los quince años no dejó traslucir los demonios secretos que un día la llevarían a un terreno inseguro y enigmático. Un día de primavera, después de cumplir quince años, de repente y sin aviso, intentó suicidarse. Fue un sábado por la tarde. Kurt Wallander estaba reparando una de las sillas del jardín mientras su esposa limpiaba los cristales. Él dejó el martillo y entró en la casa, empujado por una ansiedad repentina. Linda estaba en la cama, se había cortado las muñecas y el cuello con una hoja de afeitar. Más tarde, cuando todo había pasado, el médico le explicó que habría muerto si él no hubiera entrado en aquel momento o si no le hubiera puesto un vendaje a presión con la serenidad con que lo hizo. Nunca superó el susto. La relación entre él y Linda se rompió. Ella se apartaba y él no lograba entender qué la había llevado al intento de suicidio.”*
- Tradução nossa de: *“Sólo quería decirte que tu hija vino a verme ayer.  
Kurt Wallander se quedó atónito.  
–¿Linda estuvo aquí?  
–¿No oyes lo que te digo?  
–¿Por qué?  
–Quería un cuadro.  
–¿Un cuadro?”*

–Al contrario que tú, ella apreciaba lo que hago.  
 A Kurt Wallander le costaba creer lo que oía.  
 Linda nunca había mostrado interés por su abuelo, excepto cuando era muy pequeña.  
 –¿Qué quería?  
 –¡Un cuadro te he dicho! ¡No me estás escuchando!  
 –Te escucho. ¿De dónde vino? ¿Adónde iba? ¿Cómo coño llegó hasta aquí? ¿Tengo que preguntártelo todo?  
 –Llegó en coche -dijo el padre-. Un joven con la cara negra la trajo.  
 –¿Qué quieres decir? ¿Un negro?  
 –¿No has oído hablar de negros? Era muy amable y hablaba perfectamente el sueco. Le regalé el cuadro y luego se fueron. Pensé que, como tenéis tan mala relación, querías saberlo.  
 –¿Adónde iban?  
 –¿Cómo lo voy a saber?  
 Kurt Wallander comprendió que ninguno de los dos sabía dónde vivía. A veces se quedaba a dormir en casa de su madre. Pero luego desaparecía otra vez y seguía sus propios caminos desconocidos.

1 Tradução nossa de: “Entré en la estación mientras te esperaba -dijo-. Allí vi a nuestra hija.

–¿A Linda?  
 –Pareces sorprendida.  
 –Pensaba que estaba en Estocolmo.  
 –¿Qué iba a hacer en Estocolmo?  
 –Preguntar en una escuela superior para ver si había algo que pudiera interesarle.  
 –No me confundí. Era Linda.  
 –¿Hablaste con ella?  
 Kurt Wallander negó con la cabeza.  
 –Estaba subiendo al tren -dijo-. No llegué a tiempo.  
 –¿Qué tren?  
 –El de Lund o Landskrona. Iba con un africano.  
 –¿Qué bien.  
 –¿Qué quieres decir?  
 –Quiero decir que Herman es lo mejor que le ha pasado a Linda en mucho tiempo.  
 –¿Herman?  
 –Herman Mboya. Es de Kenia.  
 –¡Llevaba un mono lila!  
 –A veces viste un poco raro.  
 –¿Qué hace en Suecia?  
 –Estudia medicina. Pronto será médico.  
 Kurt Wallander escuchaba con asombro. ¿Le estaba tomando el pelo?  
 –¿Médico?  
 –Sí. ¡Médico! Doctor o como lo llames. Es amable, considerado, tiene sentido del humor.”  
 “Viven juntos?  
 –Tiene un pequeño piso de estudiante en Lund.  
 –¡Te pregunté si viven juntos!  
 –Creo que Linda finalmente se ha decidido.  
 –¿Decidido a qué?  
 –A irse a vivir con él.  
 –Entonces ¿cómo va a poder estudiar en una escuela superior de Estocolmo?  
 –Fue idea de Herman.  
 La camarera llenó sus copas de vino. Kurt Wallander notó que se estaba emborrachando.”

li Tradução nossa de: “¿Qué contestó?

–Sólo logré entender una cosa. «Extranjero.»  
 –¿«Extranjero»?  
 –Eso es. «Extranjero.»  
 –¿Quería decir que los que los mataron eran extranjeros?  
 Rydberg asintió con la cabeza.  
 –¿Estás seguro?  
 –¿Suelo decir que estoy seguro sin estarlo?  
 –No.  
 –Pues eso. Ahora sabemos que su último mensaje para el mundo era la palabra extranjero.  
 Como respuesta a quién cometió esa monstruosidad.  
 Wallander se quitó el abrigo y fue en busca de una taza de café.  
 –¿Qué coño habrá querido decir? –murmuró.



*–He estado pensando mientras te esperaba -contestó Rydberg-. Tal vez no tuvieran aspecto de suecos. Puede que hablaran un idioma extranjero o que hablaran sueco con acento. Hay muchas posibilidades.*

*–¿Cómo es el aspecto de un no sueco? – preguntó Kurt Wallander.*

*–Ya sabes lo que quiero decir -contestó Rydberg-. Mejor dicho, uno puede imaginarse lo que pensaba y quería decir.*

*–Por tanto podría ser fruto de la imaginación.*

*Rydberg asintió de nuevo.*

*–Es absolutamente factible.*

*–Pero no muy probable.*

*–¿Por qué iba a emplear los últimos momentos de su vida para decir algo que no fuera verdad? Las personas mayores no suelen mentir.*

*Kurt Wallander tomó un sorbo del café tibio.*

*–Eso significa que tenemos que empezar a buscar a uno o más extranjeros -dijo-. Preferiría que hubiera dicho otra cosa.”*

lii Tradução nossa de: *“Desconectó el teléfono y se echó en el sofá del salón, con una toalla encima de la cara. Pero el sueño no llegaba. Después de media hora, desistió: volvió a conectar el teléfono, levantó el auricular y marcó el número de Linda en Estocolmo. En una nota al lado del teléfono tenía toda una serie de números tachados. Linda cambiaba a menudo de casa, y su número de teléfono variaba continuamente. Los tonos sonaban sin que nadie contestara. Luego marcó el número de su hermana. Descolgó casi enseguida. No hablaban con mucha frecuencia y casi nunca de otra cosa que no fuese su padre. Wallander pensaba a veces que el día que su padre ya no viviese cesaría el contacto entre ellos.”*

liii Tradução nossa de: *“Y allí se quitó la peluca -concluyó-. Por cierto, idéntica a la que lleva en la fotografía. Y se limpió el maquillaje. Dado que se trata de una mujer o, más exactamente, de un hombre muy meticuloso en sus planes, es de suponer que estuviese preparado por si lo descubrían, de modo que sin duda llevaba alguna crema con la que desmaquillarse sin dificultad. Puesto que yo esperaba a una mujer, no vi cuándo abandonó el bar.*

*–¿Y la ropa? – quiso saber Ann-Britt Höglund.*

*–Llevaba un traje de chaqueta y pantalón -repuso Wallander-. Y zapatos bajos. Si hubiese prestado más atención a su indumentaria y a su aspecto, es posible que hubiese llegado a sospechar que podía tratarse de un hombre. Pero allí, ante la barra del bar...”*

liv Tradução nossa de: *“Sintió la necesidad de hablar con alguien capaz de proporcionarle el apoyo moral que necesitaba en aquellos momentos, pero eran ya las nueve y cuarto. ¿A quién llamar? ¿A Martinson o a Ann-Britt Höglund? Él habría preferido ponerse en contacto con Rydberg, pero éste, por su parte, descansaba apaciblemente en su tumba y no tenía ya nada que decirle. Aunque, eso sí, Wallander estaba seguro de que Rydberg habría reaccionado del mismo modo que él ante el fiscal sustituto. Entonces le vino a la mente la persona de Nyberg. Nunca o casi nunca habían intercambiado confidencias de ningún tipo y, aun así, Wallander sabía que podía contar con su apoyo y su comprensión. Por otro lado, Nyberg, que era colérico y claro en sus manifestaciones, podía ayudarle en esa situación. Lo que más importaba, no obstante, era que Wallander sabía que Nyberg lo consideraba un buen policía. De hecho, dudaba de que el técnico pudiese soportar el trabajar a las órdenes de otro jefe de investigación. Además, aunque desde el punto de vista formal el fiscal era, supuestamente, el encargado de mover todos los hilos, Nyberg era policía y los fiscales eran para él figuras desdibujadas, situadas en un lugar lejano y periférico, que, en el fondo, nada tenían que ver con él.”*

lv Tradução nossa de: *“Comprendió que no avanzaría más sin hablar con alguien. Pensó en Ann-Britt Höglund. Tal vez podría permitirse molestarla la tarde del domingo. Se levantó y fue al coche a llamarla. Estaba en casa. Podía ir. Con sensación de mala conciencia canceló de repente la visita a su padre. Era ahora cuando tenía que confrontar sus pensamientos con los de otra persona. Si esperaba, el riesgo de perderse en distintas cadenas de ideas era enorme. Condujo hacia Ystad, siempre un poco por encima de la velocidad permitida. Este domingo no se había hablado de controles de tráfico. Eran las tres cuando se detuvo delante de la casa de Ann-Britt Höglund. Le recibió ataviada con un vestido veraniego claro. Sus dos hijos jugaban en uno de los jardines de los vecinos. Hizo sentarse a Wallander en un balcón y ella se sentó en un sillón de mimbre. –De verdad no quería molestarte -dijo-. Podías haberte negado. –Ayer estaba cansada -contestó ella-. Como lo estaba todo el mundo. Lo estamos todos. Hoy me siento mejor.”*

lvi Tradução nossa de: *“Yo también. Pero, por lo que sé, no la han encontrado en el bosque. Hablé con Nyberg justo antes de que se rompiera el pie.*

*–Ah, pero ¿tan grave ha sido?*

*–Por lo menos es un buen esguince.*

*–Pues va a estar de un humor pésimo estos días. Lo que nos faltaba.*

*–Le voy a invitar a cenar -dijo Ann-Britt con alegría-. Le gusta el pescado hervido.*

*–¿Y cómo lo sabes? – preguntó Wallander sorprendido.*

*–Le he invitado a cenar otras veces -contestó “ella-. Es un invitado encantador. Habla de cualquier cosa menos del trabajo.*

*Wallander se preguntó fugazmente si él mismo podría ser considerado como un invitado agradable. Sabía que, por lo menos, trataba de no hablar del trabajo. Pero ¿cuándo le*

*habían invitado a cenar la última vez? Hacía tanto tiempo, que ni siquiera se acordaba de cuándo había sido.”*

lvii Tradução nossa de: *“In many cases it was too late now. Some of the people who had been close to him were dead. Rydberg above all, but also his old friend the racehorse trainer Sten Widen. Wallander had never understood those who claimed you didn’t need to lose touch with people simply because they were dead, that you could keep on talking to them in their graves. He had never managed to do that. The dead were faces he barely remembered any more, and their voices no longer spoke to him.”*

lviii Tradução nossa de: *“Wallander guardó silencio. Entre ellos acababa de abrirse un abismo, aunque, de repente, no supo si no habría existido desde hacía ya tiempo sin que ellos mismos se hubiesen percatado de ello. Hubo un tiempo, cuando eran jóvenes, en que fueron buenos amigos. Después, sus vidas discurrieron por senderos diferentes. Cuando se encontraron, muchos años más tarde, echaron mano de los lazos amistad que antaño los habían unido. Pero tal vez no hubiesen sabido ver que las circunstancias eran ya muy distintas. En aquel momento Wallander comprendió cuál era la situación real y lo más probable era que también a Sten Widén se le hubiesen abierto los ojos.”*

lix Tradução nossa de: *“Wallander, por primera vez desde el doloroso divorcio cinco años antes, comprobó que su matrimonio estaba definitivamente superado, también por su parte. Durante demasiado tiempo le había pedido que volviera y había alimentado sueños, que tenían escasos visos de realidad, de que todo volviera a ser como antes. Pero no había camino de regreso. Y ahora era a Baiba a quien quería.”*

lx Tradução nossa de: *“Bueno, la mayor parte del tiempo mi vida ha sido bastante insulsa. Conocí a una mujer de Riga, Letonia. Se llama Baiba. Ella encarnó una esperanza y, durante unos años, creí que también ella lo compartía. Pero, al final, aquello tampoco funcionó.”*

lxi Tradução nossa de: *“Désormais, les pièces maîtresses du roman policier sont placées sur l'échiquier : 1) le crime mystérieux ; 2) le détective ; 3) l'enquête. Elles vont permettre de multiples combinaisons, mais ces combinaisons peuvent être énoncées d'avance”.*

lxii Tradução nossa de: *“Cependant, le risque était grand que le lecteur, de partenaire, devint l'adversaire de l'auteur. C'était même inscrit dans la nature des choses. En effet, supposons que j'écrive un roman à la manière de Freeman, de deux choses l'une : ou bien mes indices seront d'une qualité scientifique si subtile que mon lecteur, en théorie aussi compétent que moi mais en fait très ignorant, ne réussira pas à en tirer parti (c'est d'ailleurs ce qui a découragé le public de Freeman), et alors le lecteur ne sera plus qu'un associé et il arrivera à la solution avant moi, et alors mon livre lui tombera des mains. Le problème se pose donc ainsi : je dois écrire un livre qui “résiste” à la lecture sans ennuyer. Il résistera, si j'offre au lecteur une énigme rare, qu'il ne pourra pas résoudre mais qu'il a pourtant le pouvoir de tirer au clair. Je le mettrai au défi de trouver. Le défi piquera jusqu'au bout sa curiosité mais la nature exceptionnelle de l'intrigue le tiendra en échec. Et voici le maître mot lâché : 'exceptionnel'.”*

lxiii Tradução nossa de: *“El puerto de Brantevik estaba abandonado. La mayoría de las farolas del lugar estaban apagadas. Solo algunos puntos solitarios de luz caían sobre el agua oscura y encalmada. Kurt Wallander se preguntó si era porque habían roto las bombillas o si era parte de la campaña de ahorro municipal general el no reponer las bombillas rotas. «Nuestra sociedad se está apagando -pensó-. Esta es una metáfora que se está haciendo realidad.”*

lxiv Tradução nossa de: *“¿Cómo continuar?», se preguntó en voz alta. «No quiero tener que vérmelas con asesinos sin escrúpulos y sin respeto por la vida. No quiero verme obligado a pasarme la vida investigando una violencia que nunca, mientras viva, llegaré a comprender. Tal vez la próxima generación de policías de este país viva otras experiencias, de las que extraer otra visión de su trabajo. Para mí, es demasiado tarde. Nunca llegaré a ser distinto del que soy, un policía más o menos habilidoso de un distrito policial sueco más o menos grande.» Se levantó y permaneció unos instantes contemplando cómo una urraca se alejaba aleteando de la copa de un árbol. «Todas las preguntas quedan sin respuesta.»”*

lxv Tradução nossa de: *“Por otro lado, Wallander dudaba debido a motivos bien diferentes. En efecto, él había crecido y vivido en la creencia ciega y apenas meditada de que los artífices de la vida económica del país eran tan inmunes a la menor sospecha como la mujer del César; los hombres y mujeres responsables de la gran industria sueca eran el apoyo y baluarte del milagroso estado del bienestar. La industria exportadora, en su calidad de condición indispensable de la prosperidad del país, resultaba, simplemente, incuestionable. Y mucho menos en aquellos momentos, cuando toda la construcción del bienestar empezaba a tambalearse sobre su base corrompida.”*

lxvi Tradução nossa de: *“Con mucho cuidado se levanta de la chirriante cama. La han usado durante cuarenta años. **Fue el único mueble que compraron al casarse y será la única cama que tendrán en su vida.***

*Cuando va hacia la ventana por el suelo de madera, siente dolor en la rodilla izquierda.*

*“Estoy viejo”, piensa. “Viejo y gastado. Todas las mañanas al despertarme me sorprende constatar que ya tengo setenta años.”*

*Contempla la noche invernal. Es el 8 de enero de 1990 y aún no ha nevado en Escania. La lámpara exterior de la puerta de la cocina vierte su luminosidad en el jardín, sobre el castaño sin hojas y los campos lejanos. Con los ojos entornados mira hacia la granja de sus vecinos, los Lövgren. La casa blanca, baja y alargada está a oscuras. En la cuadra, situada perpendicularmente a la vivienda, hay una tenue luz amarilla encima de la puerta negra. Allí está la yegua en su box y allí, por las noches, inesperadamente, **suele relinchar de angustia.***

*Escucha en la oscuridad. Detrás de él, la cama rechina.*

*–¿Qué haces? – murmura su esposa.*

*–Duerme, duerme -le contesta-. Estoy estirando un poco las piernas.*

*–¿Te duelen?*

*–No.*

*–¡Pues duerme! No vaya a ser que te resfríes.*

*Oye cómo su mujer se da la vuelta en la cama. “Una vez nos amamos”, piensa. Pero rehuye su propio pensamiento. “Es una palabra demasiado bonita. Amar. No es para gente como nosotros. Un hombre que ha sido granjero durante más de cuarenta años y que se ha doblegado sobre el espeso barro de Escania no usa la palabra amar cuando habla de su esposa. En nuestra vida el amor ha sido algo muy distinto...”*

lxvii Tradução nossa de: “El médico se sentó en el borde de una mesa, y dejó el historial a un lado. Kurt Wallander vio que estaba muy cansado.

*–No creo que haya sido un infarto -dijo-, sino un aviso del cuerpo de que no todo va bien. Solo tú puedes decirlo.*

*–Supongo que sí. A diario me pregunto qué estoy haciendo con mi vida. Además, no tengo a nadie con quien hablar.*

*–Pues deberías tener a alguien -continuó el médico-, todo el mundo lo necesita.*

*Se levantó de la mesa cuando el busca de su bata empezó a piar como un pajarillo.*

*–Será mejor que pases la noche aquí -concluyó-. Intenta descansar.*

*Wallander se quedó quieto, atento al susurro de una entrada de aire acondicionado que no veía. Desde el pasillo le llegaba el murmullo de voces.*

*«Todo dolor tiene una causa -pensó-. Si no ha sido el corazón, entonces, ¿qué? ¿Acaso el eterno remordimiento de conciencia por dedicar tan poco tiempo y esfuerzos a mi padre? ¿O que la carta de mi hija desde la escuela de Estocolmo no diga la verdad? Que no esté a gusto como ella dice; que eso de que trabaja y que se siente realizada con algo “que había buscado durante tanto tiempo no sea cierto. Tal vez yo, sin ser consciente, tema que intente suicidarse de nuevo, como hizo a los quince años. ¿O acaso el dolor se debe a los celos que todavía siento por Mona?”*

lxviii Tradução nossa de: “¿Dónde estarán mis sueños?”, se interrogó. «Uno tiene sueños cuando es joven. Unos sueños que se desvanecen sin dejar rastro o que se convierten en guías de nuestra voluntad. Pero ¿qué me queda a mí de cuanto llegué a soñar un día?”

lxix Tradução nossa de: “Sí, tal vez sea ésa la pregunta -convino Wallander-. ¿En qué clase de mundo vivimos? Pero es una pregunta demasiado amplia para detenernos a considerarla. Más bien deberíamos preguntarnos si lo que tememos que suceda no habrá sucedido ya, si no nos hallamos ya un paso más allá del hundimiento definitivo de la sociedad de derechos. Una sociedad en la que cada vez más personas se sienten inútiles o, peor aún, no deseadas. En ese contexto, la violencia irracional se convierte en algo cotidiano. Nos quejamos de lo mal que están las cosas, pero yo a veces me pregunto si no están ya mucho peor de lo que nos imaginamos.”

lxx Tradução nossa de: “1) It must be credibly motivated, both as to the original situation and the dénouement. 2) It must be technically sound as to the methods of murder and detection. 3) It must be realistic in character, setting and atmosphere. It must be about real people in a real world. 4) It must have a sound story value apart from the mystery element: i.e., the investigation itself must be an adventure worth reading. 5) It must have enough essential simplicity to be explained easily when the time comes. 6) It must baffle a reasonably intelligent reader. 7) The solution must seem inevitable once revealed. 8) It must not try to do everything at once. If it is a puzzle story operating in a rather cool, reasonable atmosphere, it cannot also be a violent adventure or a passionate romance. 9) It must punish the criminal in one way or another, not necessarily by operation of the law.... If the detective fails to resolve the consequences of the crime, the story is an unresolved chord and leaves irritation behind it. 10) It must be honest with the reader.”